

موسيقى لشعر عبد جماعه المهجر

مع مقدمة في
الأسس العلمية لنظرية التحليل



تأليف
د. كمال محمد ج. جمعة
كلية الآداب بني سويف

تقديم
أ. د. سيد لبحراوي

Editions
Al-Adab
1923

42 Opera Square • Cairo Tel: (202) 23900868

مكتبة الآداب

٤٢ ميدان الأوبرا - القاهرة - ت : ٢٣٩٠٠٨٦٨

موسيقى الشجر عند جماعة المهجر
مع مقدمة في
الأسس العلمية لنظرية الخليل

تأليف
د. كامل محمود جمعة
كلية الآداب ببني سويف

تقديم
أ.د/ سيد البهراوي

مكتبة الآداب

14 مهران الأوبرا - القاهرة ١١٠١٠
E-mail : adab@adab.com



الناشر

مكتبة الأديب

كافة حقوق الطبع محفوظة

الطبعة الأولى: ١٤٢٨هـ - ٢٠٠٧م

بطاقة فهرسة

فهرسة أثناء النشر إعداد الهيئة العامة للدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشؤون الفنية

جمعة ، كامل عمود

موسيقى الشعر عند جماعة المهجر مع مقدمة في الأسس العلمية

لنظرية الحليل / تأليف كامل عمود جمعه ،

تقديم سيد البحراوي. - القاهرة: مكتبة الأديب ، ٢٠٠٧.

٢٦٤ ص ٢٤١ سم.

تدمك X ٩٠٥ ٢٤١ ٩٧٧

١ - الشعر العربي - المهجر

٢ - الشعر العربي - تاريخ ونقد

١ - البحراوي ، سيد (مقدم)

ب - العنوان

A11,009873

عنوان الكتاب: موسيقى الشعر عند جماعة المهجر

تأليف: د/ كامل محمود جمعة

رقم الإيداع: ٢٥١٧٧ لسنة ٢٠٠٧م

الترقيم الدولي: I.S.B.N. 977 - 241 - 905 - X

مكتبة الأديب

١٧ ميدان الأزهر - القاهرة

هاتف: ٨٦٨ - ٢٢٩ (٢-٢)

e-mail: adabook@hotmail.com

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

إهداء

إلى روح والدي التقي الصبور
أسكنه الله فسيح جناته ..

ابنك كامل

ج

المحتويات

| الموضوع | الصفحة |
|--|-----------|
| تقديم للدكتور سعد البحراوي | و - ز |
| المقدمة | ٩٠ |
| الفصل الأول (موسيقى الشعر العربي) | ١٠ - ٦٠ |
| العروض | ١٠ - ٥٥ |
| الأساس الموسيقي | ١٢ |
| محاولة جويار | ١٧ |
| الأساس اللغوي | ١٩ |
| قضية المقطع | ٢٢ |
| قضية النبر | ٢٣ |
| الأساس الرياضي | ٢٧ |
| محاولات تعديل هيكل النظرية العروضية | ٣٢ |
| المحاولات الرياضية لتفسير العروض | ٣٧ |
| الزخافات والعلل | ٤٠ |
| الوزن والمعنى | ٤٧ |
| القوافي | ٥٥ - ٦١ |
| الفصل الثاني (الدراسة الوصفية الإحصائية) | ٦٢ - ١٠٣ |
| موسيقى الشعر في النقد المهجري | ٦٢ |
| الدراسة الإحصائية | ٦٧ |
| الفصل الثالث (الدراسة التحليلية) | ١٠٤ - ١١٦ |
| التصيدة العمودية | ١٠٥ |
| التصيدة المقطوعة | ١١١ |
| المزدوج | ١٣٥ |
| المربع | ١٣٦ |
| المسقط | ١٥١ |
| الموشح | ١٦٩ |
| التنويحات | ١٩٥ |
| الشعر المنشور | ٢٢٨ |
| الخاتمة | ٢٤٦ |
| المصادر والمراجع | ٢٥٣ |

تقديم

بقلم أ. د. سيم البحر أوي

يسعدني أن أقدم للقارئ باحثاً جديداً ينضم إلى قافلة الباحثين الجادين الجدد في حقل دراسات موسيقى الشعر العربي ، ذلك الحقل الذي أهله الدارسون العرب حتى نهاية الحرب العالمية الثانية ، استناداً إلى الإنجاز العبقري الذي قدمه الخليل بن أحمد الفراهيدي في القرن الثاني الهجري ، والذي اعتبر أساساً كافياً لفهم ودراسة الإيقاع في الشعر العربي ، مع بعض الإضافات والحواشى والشروح والتعديلات غير الجزئية.

ورغم أن المستشرقين منذ القرن الثامن عشر الميلادي قد حاولوا أن يراجعوا هذه المسئلة في دراسات مستفيضة ونقيفة ، بغض النظر عن نتائجها ، فإن السبات الذي عاش فيه العرب خلال فترة ظلامهم ، قد منعهم من متابعة هذه المراجعة أو الجراءة عليها ، ولم تحدث بسوانر لتغير هذا الموقف الإمع التمرد الشعري الذي بذلنا نجد ملامحه البكرة منذ نهاية القرن الحالي (أن يا شعر أن تفك قيوداً). ومع تزايد التمرد الشعري والنضج النسبي لحركة البحث في مجال علوم اللغة الحديثة والنقد الأدبي ، تبلورت حركة واضحة للاهتمام بدراسة موسيقى الشعر العربي من منظور جديد مستفيد من التطور العلمي في هذين المجالين ، وخاصة علوم الأصوات المختلفة. أسس لهذه الحركة محمد مندور (١٩٤٦) من ناحية وإبراهيم أنيس (١٩٤٩) من ناحية أخرى ثم توالى الأجيال لتتضح هذا التأسيس ، وتجعل منه تياراً واسعاً ، نجح ، في تقديري ، في تحجيم المنظور العروض التقليدي الذي كان يكتفى بالبحث عن صحة وزن القصيدة (أورويها) من فساده ، وأصبحنا نمتلك وعياً واضحاً بأن العروض الخليلي ليس مقدساً ، بل وليس كافياً لفهم الظاهرة الإيقاعية في الشعر العربي سواء قديمه أو حديثه ، وأن علينا أن نبحت عن منهج جديد أكثر قدرة على هذا الفهم وعلى دراسة عناصر الإيقاع من ناحية ، وعلى إدراك ضرورته الفنية ، أى وظيفته في الشعر عامة ، وفي بناء القصيدة خاصة ، لتحقيق دلالة لايسطيع غير الإيقاع أن يحققها.

في إطار هذا الفهم يأتي بحثنا هذا عن موسيقى الشعر عند شعراء المهجر. فرغم أن الباحث مؤمن بالعروض الخليلي إيماناً راسخاً ، فإنه لم يعد ذلك العروضي القديم ، بل رأى الضرورة التي تحتم عليه إضافة عناصر جديدة في الفهم والأدراك والتحليل لعناصر موسيقى الشعر ، وكانت هذه الضرورة نابعة من أمرين ، أولهما ذاتي خاص بالأمانة العلمية والإخلاص للبحث لدى كامل جمعة ، والثاني موضوعي متعلق بخصوصية شعراء المهجر الذين كانوا من أهم المتمردين في مقولاتهم النظرية وفي شعرهم على العروض الخليلي منذ بدايات القرن ، وتعدوا

فى أشعارهم نماذج تجديدية عرفها التراث العربى على استحياء كما عرفوها من الشعر الأوربى والأمرىكى الذى عاينوه.

ومن هنا تأتى أهمية هذا البحث ، فهو لا يعمل — فحسب — على تطوير المنهج الجديد فى دراسة موسيقى الشعر ، بل يختار — أيضاً — منطقة خصبة للاختبار: إلى أى مدى كان شعراء المهجر مجددین فعلاً فى أشعارهم كما كانوا فى مقولاتهم النظرية ، وقد نجح الباحث فى تقديم إجابة دقيقة إلى حد كبير عن هذا السؤال ، لا يعوق اكتمال نكتها سوى أن المادة التى درسها لا تمثل كل شعراء المهجر ، فهناك بعض هذا الشعر لم يستطع الباحث العثور عليه لأسباب موضوعية تجد ذكرها فى المقدمة. وهذه الإجابة تتوافق إلى حد كبير مع نتائج دراسات سابقة عن شعراء آخرين مثلوا مع المهجرين حركة التجديد فى الشعر العربى الحديث. ولتجعل حدود التحديث فى هذا الشعر سؤالاً كبيراً صالحاً لأن يطرح بقوة. وهذا ما يحتاج إلى مزيد من الدراسات لباحثين جادين جدد ، لاختباره فى مناطق أخرى خصبة فى شعرنا الحديث ، حتى نستطيع القول — بثقة — أننا قد أمكننا إجابة حقيقية ودقيقة على هذا السؤال ، وهذا مناط البحث العلمى الجاد الدائب ، الذى يواصله أفراد مازالوا رغم كل المثبطات والعقبات — يعملون باستشهاد لا يملكه إلا المتصوفة والعلماء المخلصون الخالصون من المنافع والأغراض.

سيد البهراوى

١٩٩٧/٨/١٠

المقدمة

تتعدد مناحي دراسة الشعر ، بتعدد عناصره البلاغية والنحوية والنحوية والصرفية والدالية وغيرها ، إلا أن الجانب الموسيقي يتميز عن غيره بعدة سمات ، فهو الجانب الذي يميز الشعر عن النثر ، وهو العنصر الذي ضمن للشعر الانتشار والخلود^(١) ، كما أن علم العروض من أقدم علوم العربية نشأة^(٢) ، وهو أيضا علم يسوده الاختلاف في أغلب قضاياها ، بدءاً من أسباب الوضع والتسمية^(٣) إلى فلسفته وعناصر تكوينه ، بل وجدواه أصلاً^(٤) ، فضلاً عن تميزه بظاهرة إعلان كثيرين من علمائه لصعوباته ومظاهرها في مقدماتهم^(٥) ، وبالتالي ، لم تتوقف محاولات تعديله أو الاستدراك عليه أو إقصائه منذ وضع وحتى الآن^(٦) . وإذا أضفنا إلى ذلك غموض إيقاع الشعر العربي وعدم تكثيف معظم ظواهره^(٧) ، يتبين لنا أن موسيقى الشعر العربي - عروضاً وإيقاعاً - تتسم بوضع منفرد بين علوم العربية ، فمازالت غامضة

(١) إبراهيم النيس - موسيقى الشعر - مكتبة الانطوط ١٩٨٨ ط ١٢

(٢) عبد العزيز عتيق - علم العروض والقافية - دار النهضة العربية ١٩٨٥ ص ١٠

(٣) انظر مثلاً: الإلهامى - نهاية الراغب تحقيق شعبان صلاح ط ١٩٨٨ ص ٧٧ بدون دار النشر

السيد الهاشمي - ميزان الذهب - المكتبة التجارية دت ص ٣ ومابعدا

الصبيان - شرح الصبيان على منظومته الكافية - المطبعة الخيرية ط ١٣٢١ هـ ص ٣

السيد محمد الدمنهوري / الحاشية الكبرى على متن الكافي المطبعة الميمونية بمصر ١٣٠٧ هـ ص ١٢

وله أيضاً المختصر الشافي على متن الكافي المطبعة الإهرية ط ١٣١٠ هـ ص ٤

ابن القطاع - البارع في علم العروض تحقيق أحمد محمد عبد الدايم ط ١٩٨٢ بدون دار نشر ص ٤٥

الدمايني - العيون الفامزة تحقيق حسني عبد الله مطبعة المنق بالقاهرة ص ١٥

نيس مرجع سابق ص ٤٩ و G. weil "Arud" in Encyclopaedia of Islam 1960 / p.667

الخليل بن أحمد - كتاب العين تحقيق مهدي المخزومي وآخرون دار الرشيد للنشر بغداد ١٩٨٠ هـ ص ٢٧٥

محمد أحمد وريث - حول النظائر الإيقاعية - المنشأة العلمية للنشر طرابلس ط ١٩٨٥ ص ومابعدا

محمد بدوي المختون - دراسة نظرية وتطبيقية في علم العروض والقافية مكتبة الشباب ١٩٧٧ ص ١٠

(٤) انظر مثلاً: ميخائيل نعيمة - الغزال - دار نوفل ط ١٩٧١ ص ١٠٧ ومابعدا وبتأصيل حسني عبد

الجليل - موسيقى الشعر العربي - الهيئة العلمية للكتاب ١٩٨٨ هـ ص ٣٣

(٥) انظر بالتأصيل الشيخ جلال الحنفي - العروض تهذيب وإعادة تدوينه - مطبعة العاني بغداد ١٩٧٨. المقدمة

(٦) انظر مثلاً: محمد توفيق أبو علي - علم العروض ومحاولات التجديد دار التفات ط ١٩٩١ م

(٧) عز الدين اسماعيل - الشعر العربي المعاصر دار الكاتب العربي ١٩٦٧ ص ٥٣ ومصطفى حركات -

العروض / القصيدة العربية بين النظرية والواقع بدون بيانات ص ١٧

وعميقة الاغوار ، وفي اعماقها كثير من الثراء العلمي والبكارة التي تغري بالبحث والتقيب ، لاستكشاف أسرارها ، ومحاولة الوقوف على قضاياها .

والتجديد والتطور في موسيقى الشعر ، عبر تاريخنا الأدبي بطيء جداً (١) لأنه كأي موسيقى تألفها الأذن وتستمتع بها ، ترفض أن تتنوع غيرها إلا بعد مرور وقت كاف لتعود الإحساس بالجمال فيها ، لذلك ، فإن محاولات التجديد في موسيقى الشعر معدودة ولكنها (٢) واضحة .

ويكاد يجمع النقاد والدارسون (٣) على أهمية الدور الذي قامت به جماعة المهجر في تطوير موسيقى الشعر واعتبارها إحدى المحطات الهامة في تطوير موسيقى الشعر ، فالدكتور إبراهيم أنيس يرى أن شعراء المهجر " اخرجوا لنا شعراً موسيقياً جميلاً ، وجديداً، عنوا فيه وفي نظمه كل العناية بالناحية الموسيقية فتغنوا في الأوزان كما نوعوا في التوافيق (٤) ويمتدح الدكتور علي عشري زايد " حركة التجديد المهجري من أهم حركات التجديد في تاريخ شعرنا العربي فقد مهدت هذه الحركة بمظهرها العملي والنظري لنشأة الشعر الحر الذي يقوم بشكل عام على نفس الأسس النظرية والعملية التي قامت عليها حركة التجديد المهجرية (٥) ويؤيده كثيرون (٦) في إثبات دور شعراء المهجر في التمهيد لظهور الشعر الحر وأن بعض بواكيره قد ظهرت في أشعارهم .

(١) أنيس م سابق ص ١٨

(٢) انظر مثلاً أنيس دود / التجديد في شعر المهجر دار الكتب العربي ١٩٦٧ م ص ٦ ومابعدا .
(٣) انظر مثلاً السعد الورقي - لغة الشعر العربي الحديث - دار المعارف ط ١٩٨٢ ص ٢٠٠ ومابعدا
وعبد القادر القط / الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر / مكتبة الشهاب ١٩٨٦ ص ٢٣٩ ومابعدا
ومحمد زكي المشماوي / دراسات في النقد الأدبي المعاصر - دار الشروق ط ١٩٩٤ ص ١١٢ ومابعدا
شوقي ضيف / دراسات في الشعر العربي المعاصر دار المعارف ط ٧ دت ص ٢٤٥ ومابعدا

(٤) أنيس مرجع سابق ص ٣١٠

(٥) علي عشري زايد - موسيقى الشعر الحر - رسالة ماجستير مخطوطة بكلية العلوم ١٩٦٨ ص ٩٦

(٦) انظر مثلاً صفاء خوصي - فن التطبيع الشعري - مكتبة المتنبى بغداد ط ١٩٧٧ ص ٤١٢ .
والعمان القاضي وآخرون - موسيقى الشعر العربي - دار الثقافة ١٩٨٠ ص ١٠٣

والحقيقة أن المؤلفات التي تناولت الأدب المهجري عديدة ومتنوعة الزوايا البحثية، بعضها ما يهتم بالظروف التاريخية والاجتماعية والاقتصادية لشعراء المهجر، مع عرض ترجمات سريعة للشعراء ومختصرات من أشعارهم مثل :-

عيسى الناعوري في كتابه " أدب المهجر " وجورج صيدح في " أدبنا وأدباؤنا في المهجر الأمريكية " ومحمد عبد المنعم خفاجي في " قصة الأدب المهجري " ووديع ديب في " الشعر العربي في المهجر الأمريكي " وحسن جاد حسن في " الأدب العربي في المهجر " ومحمد عبدالغنى حسن " الشعر العربي في المهجر " ونادرة جميل السراج في " شعراء الرابطة القلمية " وإحسان عباس ومحمد يوسف نجم في " الشعر العربي في المهجر أمريكا الشمالية " مع اختلاف طفيف بينهم في زوايا الاهتمام وعمق التحليل وحجمه والروية النقدية لصاحبها ومنها ما اهتم بظاهرة التأمل في أشعار المهجر ورصد روا فدها الثقافية، الأوروبية منها والعربية

، مثل كتاب الدكتور صابر عبدالدايم " أدب المهجر " ورغم تعرض هذه المؤلفات القيمة بالبحث العميق لزوايا مهمة في الأدب المهجري ، إلا أنها جميعاً لم تتعرض بالدراسة الكافية لموسيقى الشعر وأدواتها عند جماعة المهجر ، باستثناء بعض الفقرات التي تعرضت في عجلة لبعض النماذج مع بعض الأحكام الذاتية المعجمة ، كما نجد عند نادرة السراج حيث ترى أن شعراء المهجر لم يرضوا عن الأوزان الشعرية القديمة المطروقة وخاصة تلك الأوزان ذات البحور الطويلة^(١) وهو رأى يحتاج الى مزيد من الدراسة الشاملة لتتأكد مصداقيته . وهناك مؤلفات تعرضت بالدراسة لظواهر التجديد في أشعار المهجر بشكل عام وكان التجديد الموسيقي أحد اهتماماتهم ، ولكن جاء في شكل نظرات سريعة وعبارات قسفاضة ومتعارضة فيما بينهم .

(١) نادرة جميل السراج / شعراء الرابطة القلمية دار المعارف ط ٣ ص ٢٢٩

وانظر حسن جاد / الادب العربي في المهجر دار قطري بن قفجاء قطر ١٩٨٥ ص ٤٢٨ وما بعدها

فالدكتور / محمد مصطفى هدارة يؤكد في كتابه "التجديد في شعر المهجر" * إن شعراء المهجر قد تصرفوا كثيراً في الأوزان والقوافي^(١) دون استعراض نماذج توضح مظاهر هذا التصرف في الأوزان والقوافي ، في حين يعارضه د / أنس داود في كتابه " التجديد في شعر المهجر" ويؤكد أن شعراء المهجر لم يحدثوا تغييراً وأنهم يتحركون داخل النظام المتوارث لموسيقى الشعر^(٢) مع استعراض نموذج من أشعار إلياس فرحات .

أما الدكتور / عبدالحكيم بلبع فيعلق في مقدمة كتابه "حركة التجديد الشعري في المهجر بين النظرية والتطبيق" أنه لايقصد أن تكون دراسته لحركة التجديد عند المهجر "تفصيلية واسعة تستوعب كل مايمكن أن يقال عنها"^(٣) وبعد استعراض بعض النماذج يؤكد أن "سلسلة التطور التي حدثت في شكل التعبير الشعري على أيديهم سلسلة طويلة تصعب معها محاولة التعهيد والتكثيف"^(٤)

ويعلن في خاتمة الكتاب أن جماعة المهجر "كانت مرحلة جديدة من مراحل التطور الواضحة في موسيقى الشعر العربي لم يسبق لها مثيل في أية مرحلة من مراحل التاريخة"^(٥).

والحقيقة أن الإبتاح الشعري الضخم لشعراء المهجر ،والذي يضم عشرات الدواوين ومئات القصائد، المتعددة الأشكال والموضوعات والأنماط ،لايمكن الحكم عليه موضوعياً دون دراسة واسعة شاملة ومتأنية ، وهذا ماحاول هذا البحث القيام به ، لحسم هذه المعركة النقدية ، بتوضيح الظواهر والملامح الموسيقية في الشعر المهجري من ناحية ، وتحديد الموقع التاريخي لشعراء المهجر في تطوير موسيقى الشعر العربي من ناحية أخرى .

(١) محمد مصطفى هدارة / التجديد في شعر المهجر / دار الفكر العربي ط ١ ١٩٥٧ ص ٥٠ .

(٢) أنس داود / م سابق ص ٣٥٤

(٣) عبد الحكيم بلبع / حركة التجديد الشعري في المهجر بين النظرية والتطبيق / الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٠ ص ٥

(٤) السابق ص ٣١٥

(٥) السابق ص ٣٣٠

ولقد دفعت الرغبة المخلصة في الوصول الى نتائج وأحكام دقيقة ، الى إخضاع جميع الدواوين والقصائد التي تمكن الباحث من الاطلاع عليها ، للدراسة المتأنية والفحص العميق ، ويمكن القول، ان هذا البحث قد شمل الأغلبية الساحقة من أعمال المهجر كما يتضح من قائمة المصادر وقد اعتمد هذا البحث الدواوين والأعمال الكاملة المطبوعة ولم يعتمد المختارات والنماذج المتناثرة وسط المراجع المختلفة أو المجلات والدوريات .

والأعمال التي خضعت للدراسة في هذا البحث هي :-

| م | الشاعر | م | الموضوع | عدد المكونات * |
|----|------------------|----|--|-------------------|
| ١ | إيليا أبو ماضي | ١ | الأعمال الكاملة | ٢٨١ |
| ٢ | جبران خليل | ٢ | كل الأعمال الشعرية ضمن الأعمال الكاملة له | ١٥ |
| ٣ | مخائيل نعيمة | ٣ | همس الجفون | ٣٠ |
| ٤ | نعمة الحاج | ٤ | ديوان نعمة الحاج الجزء الأول | ١١٩ |
| ٥ | رشيد أيوب | ٥ | أغاني الدريش | ٣٧ إجمالي الشمالي |
| ٦ | القروي رشيد سليم | ٦ | الأعمال الكاملة | ٥٩٣ |
| ٧ | المدني قيصر سليم | ٧ | ديوان المدني | ٦٢ |
| ٨ | إلياس فرحات | ٨ | ديوان فرحات | ١٢٢ |
| | | ٩ | أحلام الراعي | ٦ |
| | | ١٠ | رباعيات فرحات | ١٦٥ |
| | | ١١ | مطلع الشتاء | ٢٩ |
| ٩ | إلياس قنصل | ١٢ | الأسلاك الشائكة | ٣٦ |
| | | ١٣ | السمسم | ٣١ |
| | | ١٤ | العبرات الملتهبة | ٢٣ |
| | | ١٥ | على مذابح الوطنية | ١٢ |
| | | ١٦ | شاعر مسيحي ينتصر للرسول صلى الله عليه وسلم | ١ |
| ١٠ | زكي قنصل | ١٧ | ألوان وألحان | ٦٠ |
| ١١ | فوزي المغلوف | ١٨ | على بساط الريح | ١٤ |

* يدخل في هذا الحصر كل ما يضمه الديوان من قصائد بجميع أشكالها ومقطوعات وتنف

| | | | | |
|----|---------------|----|-----------------------------|---|
| ١٢ | شفيق المعلوف | ١٩ | عبد | ٢/ |
| | | ٢٠ | الأحلام | ٢٧ |
| | | ٢١ | منابل راعوث | ٧٥ |
| ١٣ | رياض المعلوف | ٢٢ | الأوتار المنقطعة | ١٠ |
| | | ٢٣ | خيالات | ٣٤ |
| | | ٢٤ | زورق الغياب | ٤٧ |
| ١٤ | رشدى المعلوف | ٢٥ | أول الربيع | ٣٣ |
| ١٥ | أمين الريحاني | ٢٦ | الريحانيات (وبها شعر منثور) | إجمالي الشمالى ٤٨٢ إجمالي الجنوبى ١٤٠٠ إجمالي المهجر ١٨٨٢ عمل |

ولتحقيق هذه الدراسة كان على الباحث أن يزواج بين الوصف القائم على الإحصاء والتحليل ، وقد تمثل المنهج الإحصائى الوصفى فى إخضاع كل ديوان للدراسة على حدة ، مستخرجاً أهم ملامحه الموسيقية ، ثم أعمال كل شاعر على حدة ، ثم مجموعة المهجر الشمالى منفصلة عن مجموعة المهجر الجنوبى ، ثم جماعة المهجر بالكامل ، وذلك لاستخراج النتائج الإحصائية للظواهر الموسيقية ، والأشكال الشعرية ، ووصف الظواهر الموسيقية لدى كل من المجموعتين الشمالى والجنوبى ، وجماعة المهجر عموماً ، لتوضيح اتجاهات المجموعتين ، ومدى التجديد لديها ، وموقع جماعة المهجر التاريخى بالنسبة لسابقتها ومعاصريها .

وقد تمثل المنهج التحليلى فى استعراض جميع الأشكال الشعرية ، وتحليل بعض الأعمال الشعرية التى وظفت الشكل فنياً ، والتى لم توفق فى توظيفه ، وذلك بعرض أعمال المهجر الشمالى منفصلة عن الجنوبى ، وذلك لتوضيح الميول الأدبية لدى المجموعتين ولدى شعراء المهجر عموماً .

وعلى هذا الأساس جاء تقسيم البحث على ثلاثة فصول وخاتمة :-

الفصل الأول (النظري) ويحاول الوقوف على أهم نظريات موسيقى الشعر ويتخذ من نظرية العروض الخليلي منطلقاً، فيعرضها في اختصار موضحاً أسسها ومحاولات الاستدراك والتعديل في مجال كل أساس ، ثم يناقش أهم المآخذ على هذه النظرية عموماً والجوانب السلبية لها . والهدف من هذا القسم استعراض العروض العربي باعتباره الهيكل الاساسي لموسيقى الشعر العربي حتى الآن ، والوقوف على أهم القضايا النقدية والآراء المطروحة حولها المستضيء بها في دراستنا هذه .

الفصل الثاني ، ويبدأ بتمهيد يعرض لملامح موسيقى الشعر في النقد المهجري ، وموقفهم المبدئي من ضرورة موسيقى الشعر وزناً وقافية ، ونظرتهم الى العروض العربي ككل واتجاههم النقدي للتحرر أو الالتزام ، وذلك بغرض الوقوف على مبادئهم وأقوالهم النظرية ونظرتهم لموسيقى الشعر .

ويلى ذلك الدراسة الإحصائية، وتقوم برصد جميع الظواهر الموسيقية من وزن وقافية وأشكال شعرية وحروف روى الخ ، مع تسجيلها في الجداول المناسبة والهدف منها استخلاص نسب شيوع هذه الظواهر الموسيقية ، ومقارنتها مع تطورها في الأدب العربي لمعرفة مدى التفسير الذي أحدثته جماعة المهجر ، ومكانها في تاريخ تطوير موسيقى الشعر من ناحية ، ومقارنة إنتاجهم الفعلي بمبادئهم وأقوالهم النظرية من ناحية أخرى ، فضلاً عن مقارنة أعمال المهجر الجنوبي بأعمال المهجر الشمالي لبيان اتجاه كل فريق .

الفصل الثالث (الدراسة الفنية) وتهتم بتحليل نماذج شعرية من كل شكل شعري ، موضحة الجيد وغير الجيد منها، مع عرض أعمال المهجر الشمالي منفصلة عن الجنوبي ، وتهدف الى بيان مدى وعى الشاعر المهجري بإمكانات الشكل والأدوات الموسيقية المتاحة له ، وبيان مدى نضج شعراء المهجر وتمكنهم الشعري عموماً والموسيقى خصوصاً .

وفى نهاية هذا الفصل، تكفى دراستنا لظاهرة الشعر المنثور الذى أوجده شعراء المهجر فى الأدب العربى ، مستعرضين الآراء النقدية حوله ومستشهدين بنماذج منه لتوضح سماته وملامحة الفنية .

وفى الخاتمة ، نوضح نتائج البحث بشكل عام ، من حيث مدى التغير الذى أحدثته شعراء المهجر ، فى توظيف موسيقى الشعر ، من حيث نسب شيوع الأشكال الشعرية والأوزان والقوافى ، ومدى التزامهم بالقواعد العروضية كحالات الأوزان وحروف الروى الى غير ذلك ، مع مقارنة الموقف النقدى بالموقف العلمى لجماعة المهجر وإبراز ما أضافوه من أوزان شعرية أو أصناف أدبية ، وذلك لتوضيح خصائص وملامح موسيقى الشعر عند جماعة المهجر ، ودورها فى تطور موسيقى الشعر العربى .

ومن نافذة القول، إن للبحث العلمى مشاكله المادية وصعوباته العلمية فضلاً عن احتياجه للمثابرة والإصرار لتحقيق الهدف وقد واجهت هذا البحث مشكلتان أساسيتان :-

الأولى:-خاصة بعلم موسيقى الشعر ، وهى مشكلة غياب المصطلح العلمى الدقيق المتفق عليه بين المراجع ، فالشكل الواحد له عدة مصطلحات ، والمصطلح الواحد يطلق على عدة مفاهيم .
الثانية:- قلة مصادر الشعر المهجرى بشكل عام ، وذلك راجع فى الأساس الى أن شعراء المهجر لم يطبعوا أعمالهم بشكل تجارى واسع ، ولكن كانوا يطبعون منها أعداداً قليلة جداً ، للإهداء الشخصى ، فضلاً عن قدم الطبعات ونفاذها من الأسواق، وقد حاولت الاطلاع عليها فى مظانها، بالاتصال بالتليفونى ، أو بالمراسلة ، أو بالمقابلة مع الأدباء الذين عرف عنهم الاتصال بشعراء المهجر ، واقتناء أعمالهم ، وللأسف لم أجد تعاوناً على الإطلاق، فكان لزاماً علىّ بذل مزيد من الجهد، فى البحث فى المكتبات الجامعية ، ودار الكتب ، والمعهد العالى

للدراسات العربية ، ومكتبات محافظة بنى سويف ، ولم يضع الله عملى ، فتمكنت من الاطلاع على عدد كبير من المصادر ، يمثل الجانب الأعظم من أعمال المهجر .

وبعد ، فهذه دراستى لموسيقى الشعر عند جماعة المهجر ، وأعترف بأن الموضوع أكبر من أن يحتويه بحث واحد ، ومازالت مادته الثرية تحتاج الى مزيد من الجهد ، ولكشف مزيد من مظاهر الإبداع فيها ، مثلما تحتاج مظاهر الإبداع الأدبى المهجرى بزواياها المتعددة ، الى دراسات عديدة تضاف الى المؤلفات القيمة والجهود المتميزة التى تناولتها بالبحث .

وأخيراً فلئننى أتقدم بخالص الشكر إلى كل من ساعدنى فى إنجاز هذا البحث وشكرى
الجزيل لأمى العظيمة وزوجتى الفاضلة وأبنائى إسراء وإيمان والمصطفى .
والحمد لله رب العالمين

كامل محمود جمعة

١٩٩٧/٨/١١

الفصل الأول

موسيقى الشعر العربي

أولاً - العروض

ينفق جميع المؤرخين على أن الخليل بن أحمد الفراهيدي (١٠٠ - ١٧٥ هـ)^(١) هو واضع علم العروض - غير أن هناك العديد من الروايات التي تؤكد أنه لم يضع هذا العلم من فراغ ومنها :

(١) ما روى عن سماع الخليل لشيخ يعلم صبيّاً: نعم لاتعم لا لا نعم لا نعمسم لا لا^(٢) والمتأمل للتسلسل نفسه يشعر بأن الخليل ربما سمع تسلسلات أخرى لنفس الوحدات لتكون إيقاعات أخرى كما أن (نعم) و (لا) هي نفسها الوند المجموع والسبب الخفيف عند الخليل^(٣) ويمكن ببساطة تكرين جميع أوزان الخليل من (نعم) و (لا)^(٤) .

(٢) قول الجاحظ " وكما وضع الخليل بن أحمد لأوزان القصيد وقصار الأرجاز القاباً لم تكن العرب تتعارف تلك الأعاريض بتلك الألقاب وتلك الأوزان بتلك الأسماء"^(٥) وهذا يدل على أن العرب عرفت بعض الأوزان والأعاريض بأسماء أخرى وأنه أضاف بعض التنظير والتنظيم .

(٣) قول ابن فارس : " إن هذين العلمين (قلت: النحو والعروض) قد كانا قديماً وأنت عليهما الأيام وقلاً في أيدي الناس ثم جددهما هذان الإمامان ... " ويدلل على معرفة العرب للعروض بقول الوليد بن المغيرة عن القرآن " ... لقد عرضت ما يقرؤه محمد على أقرء الشعر هزجه ورجزه وكذا وكذا فلم أراه

(١) انظر مثلاً ابن خلكان - وفوات الأعيان تحقيق إسماعيل عباس ج ٢ دار صادر بيروت د ت ص ٢٢٤ والتفطحي إتياء الرواء تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم - القاهرة مطبعة دار الكتب ١٩٥٠ ص ٣٤١ وما بعدها ابن السرياني - أخبار النحويين البصريين تحقيق محمد عبد المنعم خفاجة وآخرون طبعة الحلبي القاهرة ١٩٥٥ ص ٣٠ الزبيدي - طبقات النحويين واللغويين تحقيق محمد أبو الفضل دار المعارف ص ٤٥ - ابن سلام - طبقات لحوال الشعراء - شرح محمود محمد شاكر مطبعة المدني القاهرة د ت ص ٢٢ .

(٢) محمد الحلبي - العروض والقافية دراسة في التأسيس والاستدراك دار الثقافة الدار البيضاء ط ١ ١٩٨٣ ص ٣٧ والمختون م سابق ص ٨ والشيوخ جلال الحلبي م سابق ص ٢٤

(٣) الحلبي م سابق ص ٤٣

(٤) السابق ص ٤٠

(٥) الجاحظ - البيان والبيان تحقيق عبد السلام هارون دار الكتب العلمية بيروت ج ١ د ت ص ٧٧ .

يشبه شيئاً من ذلك...^(١) وهذا يؤكد ما وصلنا إليه من معرفة العرب بالعروض ولكن فضل الخليل هو اكتشاف منظومة تجمع الأصناف وتحدد تركيبها وعناصرها وأحوالها وما يجوز فيها وعيوبها وزناً وقافية وقد كان مقياسه لإثبات الصنف هو الشيوخ عند العرب وليس مجرد التواجد النادر^(٢)، ومن هنا كان عدم إثباته لبحر المتدارك لعدم اقتناعه بشيوع إيقاعه أو قيمته^(٣) وليس لعدم معرفته به بدليل أنه عرف تفعيلته (فاعِلن) وعرف دائرته كما أن الألفش^(٤) نفسه، وابن جنى^(٥)، وابن القطاع^(٦) لم يذكروه ومن هنا تبطل مقولة أن الخليل لم يعرفه، فالحقيقة أنه عرفه ونظم عليه وإن كان لم يقترح له اسماً^(٧). أما الألفش فقد "ذهب إلى أنه مستعمل"^(٨) فأسماء وأضافه.

-
- (١) ابن فارس - الصحاح تحقيق سيد احمد صقر مطبعة عيسى الحنفى ١٩٧٧ ص ١٣.
 - (٢) العلمى م سابق ص ١٠٢، ١١٥.
 - (٣) الشيخ جلال الحنفى م سابق ص ٢١٥ والعلمى م سابق ص ١٩٧ وعلى عشرين زكيد م سابق ص ٣٦٨ وصفاء خلوصى م. سابق ص ١٩٥.
 - (٤) الألفش - العروض تحقيق د. سيد البحرولى مجلة لوصول القاهرة مارس ١٩٨٦ ص ١٢٥.
 - (٥) ابن الجنى - العروض تحقيق حسن شاذلى فرهود ١٩٧٢ بدون دار نشر.
 - (٦) ابن القطاع م سابق.
 - (٧) شوقى ضيف - المعصر العباسى الأول دار المعارف ط ٩ ص ١٩٤ والحنفى م سابق ص ٢١٥.
 - (٨) المعون للغة م سابق ص ٢٢.

أسس نظرية الخليل *

١) الأسس الموسيقى

ونقصد بالموسيقى هنا علم الموسيقى

فالعلاقة بين الشعر وعلم الموسيقى قد تنبّه إليها كثيرون وينص صاحبى على " أن أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع إلا أن صناعة الإيقاع تقسم للزمان بالنغم و صناعة العروض تقسم للزمان بالحروف المسموعة^(١) ويؤيده قول الفارابى: "نسبة القول الى الحروف كنسبة الإيقاع المفصل فى النغم فإن الإيقاع المفصل هو نقلة منتظمة على النغم ذات فواصل ووزن الشعر نقلة منتظمة على الحروف ذات فواصل "^(٢) فالإيقاع من حيث هو إيقاع ، هو تقدير ما لزمان النقرات ، فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحيثاً وإن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظمة منها الكلام كان الإيقاع شعرياً^(٣).

ويربط حازم بين الشعر والموسيقى، فالقصيدة عنده تتكون من حروف تنتظم فتكون الأسباب والأوتاد والتفاعيل وأجزاء القصيدة ، وكذلك الألحان ، فإنها تتكون من أنغام تكون أجزاء اللحن ، ووجه الشبه هو الترتيب فى الزمن والفواصل والوقفات^(٤) .

ويوضح ذلك د. عتيق بقوله: " عرفنا أن العروض هو علم موسيقى الشعر، وعلى ذلك يكون هناك صلة تجمع بينه وبين الموسيقى بصفة عامة وهذه الصلة تتمثل فى الجانب الصوتى ، فالموسيقى تقوم على تقسيم الجمل الى مقاطع صوتية تختلف طولاً وقصراً أو الى وحدات صوتية معينة على نسق معين بغض النظر عن بداية الكلمات ونهايتها ، وكذلك شأن العروض ، فالبيت من الشعر يقسم الى وحدات صوتية معينة

(١) صاحبى م سابق ص ٤٦٥

(٢) الفارابى - الموسيقى الكبير ص ١٠٨٦ نقلاً عن جابر عصفور مفهوم الشعر دار الثقافة ١٩٧٨ ص ٣٧١

(٣) ابن سينا - جوامع علم الموسيقى ص ٢٤ نقلاً عن جابر عصفور م سابق ص ٣٨١

(٤) انظر حازم القرطاجنى منهاج البقاء تحقيق محمد ابن الخوجة دار الغرب الاسلامى بيروت ط ٢ ١٩٨١ ص ٢٢٠ ومولنغ لفرى وعصفور م سابق ص ٣٧٠ وما بعدها .

أو إلى مقاطع صوتية تعرف بالتفاعيل، بقطع للنظر عن بداية الكلمات ونهايتها ، فقد ينتهي المقطع الصوتي أو التفعيلة في آخر الكلمة ، وقد ينتهي في وسطها ، وقد يبدأ من نهاية الكلمة وينتهي ببداية الكلمة التي تليها " (١) .

ومصدر الإيقاع في الموسيقى والشعر واحد ، هو الانفعال ، فالإنسان عند انفعاله قد يصدر أصواتاً تكون الموسيقى ، أو حروفاً تكون شعراً ، ومن ثم يوضح د . جابر عصفور بعداً آخر لعلاقة الشعر بالموسيقى من حيث علاقتهما بالانفعال "فكيفيات تألف اللحن تعتمد على طريقة الانتقال بالنغم من الحدة إلى النحل أو من بعد إلى بعد آخر بينهما نسبة ، ويمثل هذا الانتقال يمكن للموسيقى على مستوى التعبير أن تحاكي الحالات المتعددة للنفس وتخيّل الانفعالات المتعددة ومادام لكل انفعال أنغام تدل عليه ، فإن التوصل بهذه الأنغام يخيّل للسامع الانفعال المرتبط ويشير في نفسه" (٢) ورغم أوجه التشبه بين الموسيقى والشعر إلا أن طبيعتهما تختلف "فالموسيقى نغم بلا قول أما البيت فهو مادة لغوية ذات دلالة معينة ، لذلك فما يدركه المستمع من الموسيقى يختلف عن الشعر كما أن الإيقاع الكمي للموسيقى تحدده الفاصلة أو النقرة المميزة للمقدار ، أما البيت الشعري ، فلا تكفي الفواصل بين التفاعيل بل يدخل فيها الحدوث المتكرر لأنواع الوحدات الصغرى المكونة للتفعيلة " (٣) وفي الحقيقة "هناك اختلافات هامة بين النغم المميز للجملة المنطوقة بموجاتها السريعة ودرجة نغمتها المتغيرة وبين النغمة الموسيقية " (٤)

وهذه الاختلافات لا تلغى " الصلة الوثيقة التي بين العروض والموسيقى ، وهي صلة الفرع المتولد من الأصل ، فالعروض في حقيقة أمره ليس إلا ضرباً من الموسيقى اختص بالشعر على أنه مقوم من مقوماته ، وإذا كان للموسيقى عند كتابتها رموز خاصة يدل بها على الأنغام المختلفة فإن العروض كذلك رموزاً خاصة .. هذه

(١) عبد العزيز عتيق م سابق ص ١٢

(٢) عصفور م سابق ص ٤٠٢

(٣) سعد مصلوح - في اللسانيات العربية المعاصرة - علم الكتب ١٩٨٦ ص ١٤٦

4) Rene Wellek & Austin Warren : theory of literature 1970
chapter 39 Euphony p. 159

الرموز العروضية يدل بها على التفاعيل التي هي بمثابة أنغام الموسيقى المختلفة^(١) فالموسيقى وعاء الشعر منذ كان^(٢) - وتمثلت الصياغة الموسيقية في الشعر العربي في بحوره وقوافيه^(٣) الذي كان على الخليل أن يكتشفها ويصنفها ويضع أسس تمايزها ، وإنجازها لهذه المهمة الضخمة يؤكد علمه العميق بعلم الموسيقى والذي تكوّن لديه من قراءته لكتب الموسيقى اليونانية التي ترجمت للعربية " واستطاع الخليل بن أحمد أن ينفذ مما ترجمه منها الى وضع علم العروض العربي^(٤) ومن الثابت أن الخليل " له علم بالإيقاع وله كتاب فيه ومعرفته بالنغم ومواقعها أحدث له علم العروض^(٥) ، فقد لاحظ أن " الإيقاع الموسيقي نقله منتظمة على النغم ذوات فواصل ، والفاصلة هي توقف يواجه امتداد الصوت ، والوزن الشعري - مثل إيقاع الموسيقى - نقلة منتظمة على الحروف ذوات فواصل ، والفواصل ... إنما تحدث بوقفات تامة وذلك إنما يكون بحروف ساكنة ، ومادام الحرف الساكن في الوزن الشعري هو أساس الفواصل الموازية للفواصل في الإيقاع الموسيقي فيجب أن يتحدد وروده على نحو معين^(٦) وكان عليه أن يحدد هذا (النحو المعين) الذي يجب أن ترد فيه المتحركات والساكنات ليوجد الإيقاع للشعر فالشعر في أول أمره معتمد على الموسيقى وليس من شك في أنه كان يخفى غناء ثم استقل عن الموسيقى شيئاً فشيئاً^(٧) فلما كانت الموسيقى متميزة بالخصائص والألحان ولكل صنف من الأشعار لحناً يناسبه صخباً وهدوءاً وسرعة وبطناً وطولاً وقصراً " ولأن الأوزان قواعد الألحان والأشعار معايير الأوتار^(٨) فكان لابد من تمييز أصناف الأشعار أسوة بتمييز أصناف الألحان

- (١) عبد العزيز عتيق م سابق ص ١٢
- (٢) النعمان القاضى م سابق ص ١٧
- (٣) محمد غنيم هلال - اللغز الأدبي الحديث - دار نهضة مصر د ت ص ٢٣٥
- (٤) شوقي ضيف - العصر العباسي الأول - م سابق ص ١١٧
- (٥) ابنه الرواه م سابق ص ٣٤٣
- (٦) عصفور م سابق ص ٣٩٣
- (٧) طه حسين في الأدب الجاهلي دار المعارف ط ١١ ص ٣٢٠
- (٨) ابن رشيق القيرواني - المدة - تحقيق مفيد تيمية دار الكتب العلمية بيروت ط ١٩٨٣ ص ١٦

التي تغنى عليها .

• ونخرج من هذا كله حقيقة هامة هي أن علم الموسيقى أخ لعلم العروض وإن العروض ألفة للخليل على ضوء معرفته بالإيقاع^(١) .

ونوجز فنقول : إن الأساس الموسيقي كمنبع للشعر بحمله موجات الانفعال من ناحية ، وكمبين لاختلاف أصناف الأشعار بمصاحبته لها في الغناء والعزف وبالتقاء إيقاعه الموسيقي مع الوزن الشعري في مبدأ التناسب ، كان الباعث الأول والمنبه الأول إلى ضرورة البحث عن سميات وسمات كل صنف شعري ، أى البحث عن علم للعروض العربى .

ملامح الأساس الموسيقي في نظرية الخليل :

(١) أول هذه الملامح يتجسد في مبدأ تقسيم الأوزان إلى تفاعل واشتراط وجود وتد يحدث نقرة عالية تتكرر في بداية التفعيلة أو وسطها أو آخرها ، ويظهر أيضا في مبدأ التناسب بين التفاعيل المختلفة وتشابه موقع الود بها وهذا ما جعل حازم القرطاجنى يرفض وزن المضارع بشدة ولم يتصور صدوره عن الذائفة العربية^(٢).

(٢) لما كان العروض والضرب هما آخر الشطرين وموقع البروز الموسيقي الواضح ومكان الوقفة أو الفاصلة الموسيقية ، فلزم الحفاظ على تكرارها طوال القصيدة حفاظاً على إيقاع القصيدة ، ومن هنا كان لزوم العلة طوال القصيدة ، وعدم لزوم الخزم والخرم لوقوعها ببداية أول بيت في القصيدة وعدم تأثيرهما في موسيقية القصيدة .

(٣) فلسفة الزخافات والعلل كتوزيع موسيقى، يحدثه الشاعر بمقدار لا يحطم الوزن فالقصيدة الجيدة يجب أن لا تحتوى صورة مكررة لنغمه واحدة^(٣) . أنمما نقرة الوزن المنتظمة بالنسبة للشاعر الحاذق هي الأساس أو القاعدة التي يتباعد

(١) ابن القماح م سابق ص ٦٣

(٢) حازم م سابق ص ٢٤٣

3) The structure of verse - Afawcett premier book 1966
Richards, Rhythm and Metre p 47

منها ثم يعود إليها ^(١) " فالإيقاع الموسيقي الرتيب غير مقبول للنفس الذواقة ، والخروج كل الخروج ، إنما هو عجز عن إدراك الشكل الصحيح ولكن الأجل هو الخروج بنسب وزوايا تزيد الجمال الموسيقي وذلك شبيه ما نراه من كبار المطربين والموسيقيين . ومن هنا كان تقسيمها الى حسن وقبيح ^(٢) . ومن موسيقية الزخافات عدم مساسها بالأوتاد ولو حدث لصاعت نقرات الوزن ومعالمة أما العطل فهي أقل وروداً من الزخافات ^(٣) ومكانها الضرب والعروض وإذا وقعت لزمت لتحافظ على نفس الإيقاع الذي أحدثته ومن هنا كان عدم لزوم الزخافات إن وقعت .

(٤) أما أبرز ملامح الأسس الموسيقي فهو القافية وما اشترطوه لها من حركات وحروف فمن ناحية " للشعر قد وجد في الأصل الغناء أى للتلحين ، واللحن فيه نقرات موسيقية أونغمات متكررة ، لذا كان من الضروري وجود مثل هذه النقرات في الشعر وما هذه النقرات سوى القوافي المتكررة ^(٥) فوجود القافية ضروري لوجود شعر دقيق في تكوينه الموسيقي " ^(٥) .

ومن ناحية أخرى ، " هناك حرص واضح على ضمان قيم صوتية بعينها لابد أن تتكرر " ^(٦) وهذا هو الجانب الموسيقي الكيفي للقافية ، فهي لا تشترط الكم فقط ولكن الكيف أيضاً بدليل اشتراط نفس الحركة ونفس حرف المد ، وجواز التبادل نفسه هو منتهى الموسيقية لأنه بين حروف طبيعتها متشابهة " ثمة - إذن - قيم موسيقية لحروف المد ، وثمة علاقات بين هذه القيم

(١) محمد فتوح أحمد - الرمز والرمزية - دار المعارف ١٩٧٧ ص ٣٦٥

(٢) انظر الصمد م سابق ص ١٠١ والداميني م سابق ص ٨٦

(٣) انظر الداميني م سابق ص ٧٨

(٤) معروف الرصافي - الادب الرفيع - بغداد ١٩٥٦ ص ٨٩ نقلاً عن صفاء خلوص ص ٢١٥ م سابق ص ٢١٥

(٥) صفاء خلوص م سابق ص ٢١٥

(٦) البحرلوى المروض وإيقاع الشعر العربي . الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٣ ص ٨٨

تحدث تأثيراً نفسياً شديداً بالتأثير الذي يحدثه لحن موسيقى (١٠)

ومما يبرز موسيقية القافية ، تعييب التضمين ، الذي يمنع الوقفة الموسيقية للبيت لعدم انتهاء المعنى وبالتالي تغير إيقاع النهاية أو الترخيم من الهبوط الى الاستواء وبالتالي يختل الجرس الموسيقي للقصيدة (١١).

ويعتبر جويار - فى حدود قراعتى - صاحب المحاولة الوحيدة القائمة على الأساس الموسيقي لتفسير عروض الخليل ، فقد حاول تطبيق المبادئ الموسيقية على العروض ، ومنها ، أن كل إيقاع ينشأ من توالى أزمنة قوية وأزمنة ضعيفة فى مقادير رباعية الأزمنة ، تبدأ بالزمن القوى ، وقد طبق هذه المبادئ على التفاعيل واعتبرها مقادير ذات أزمنة أربعة تبدأ بزمن قوى منبور يليه زمن ضعيف غير منبور ، ثم زمن دون القوى منبور نبراً ثانوياً ، ثم زمن ضعيف غير منبور وقد اعتبر أن المقاطع الطويلة المنبورة تحتل أزمنة قوية والمقاطع القصيرة تحتل أزمنة ضعيفة (١٢) وفى سبيل ذلك استخدم عدة قواعد :

- (١) إذا توالى ثلاث مقاطع طويلة ، يكون الأول زمناً قوياً والثانى زمناً ضعيفاً والثالث زمناً دون القوى .
- (٢) إذا توالى مقطعان طويلان يكون الأول زمناً قوياً والثانى زمناً دون القوى مع افتراض زمناً ضعيفاً بينهما قد يكون سكتة .
- (٣) إذا ابتدأت التفعيلة بزمن ضعيف ، اعتبر مكملًا للزمن للضعيف الأخير ويبدأ

(١) شكرى عباد - موسيقى الشعر العربى - دار المعرفة ط ١٩٧٨ ص ١٢٣ وانظر مواضع أخرى

(٢) البحر لوى م . سابق ص ١٢٩ ودرسته عن التضمين مجلة فصول مجلد ٧ إبريل / سبتمبر ١٩٨٧ ص ٩٤

(٣) استانسلاس جويار - نظرية جديدة لى العروض العربى - ترجمة منجى الكمى الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٦ م ص ٤٨ ، ٨٠ ومواضع أخرى .

المقدار بالزمن القوى ^(١) وقد قام باستخدام العلامات الموسيقية للأزمنة القوية والضعيفة التي قد تكون نصف أو ثلث الزمن القوى حسب عدد المقاطع التي تكون الزمن الضعيف فضلاً عن علامات السكتات.

والحقيقة ، إنه نجح في تطبيق ذلك على جميع التفاعيل عدا (مفعولات) التي يرفضها ، و (فعولن) التي اضطر الى التفسيرات المتعسفة ليدخلها منظومته ^(٢) .

والحقيقة أيضاً ، أن الكم في الشعر والموسيقا لا ينطبقان تماماً الانطباق ^(٣) حتى نطبق قواعد الموسيقى على الشعر ، فضلاً عن أن المبادئ الموسيقية نفسها قد تغيرت ^(٤) ، فليس صحيحاً أن كل مقدار يجب أن يتكون من أربعة أزمنة يجب أن يتصدرها زمن قوى ، هذا بالإضافة الى أن النبر لم يثبت انتظامه المطلق كظاهرة إيقاعية في الشعر العربي ^(٥) .

(١) السابق ص ٥٢ ، ٦١ ومواضع أخرى

(٢) السابق ص ٥١

Wellek Ibid . P. 15

وكمال أبو ديب / في البنية الإيقاعية للشعر العربي - دار العلم للملايين بيروت ط ٢ ١٩٨١

ص. ١٩٦ ومواضع أخرى ومصلوح م سابق ص ١٤٦ .

(٤) انظر بالتفصيل

Zaki N.Abd el - Malek " Towards a new theory of Arabic prosody p 53

مجلة اللسان العربي المنظمة العربية للتربية والعلوم والثقافة مج ١٦ ج ١ ١٩٧٨ P. 53

وشكري عياد موسيقى الشعر م . سابق ص ٧٤ وما بعدها

(٥) انظر مناقشتنا للنبر في الأساس اللغوي في الفقرة القادمة .

ب - الأساس اللغوى .

إذا كان الأساس الموسيقى يمثل الذائقة العربية التى شكلت الواقع الشعرى الذى رفض إيقاعات ، وقبل إيقاعات ، وميز إيقاعات لم يجمعها فى قصيدة وجمع إيقاعات أخرى فى قصيدة واحدة ، فإن الأساس اللغوى هو الباحث عن أسس تميز هذه الأصناف الإيقاعية ، وأسس توحيد بعضها فى صنف واحد . فالأساس اللغوى يبحث لبنات الإيقاع التى تتبع من طبيعة اللغة أولاً ، وكيفية تنظيمها فى أبنية إيقاعية متشابهة أو متجاوبة أو متميزة ثانياً، والمادة الخام للشعر وهى الحروف والألفاظ متواجدة فى كل أصنافه فضلاً عن وجودها فى النثر، فلا بد أن الفرق يكون فى كيفية تنظيمها (١) .

وكان على عالم لغوى مثل الخليل أن يسأل نفسه عن سبب اختلاف قول الشاعر: (٢)

مكرم مفر يقبل مدبر معاً كجلمودٍ صخرٍ حطه السيل من علٍ

عن قول آخر :

هَلَّا سَأَلْتَ الْخَيْلَ يَا بَنَّةَ الْمَلِكِ إِنَّ كَيْتَ جَاهِلِيَّةٍ لَمْ تَعْلَمِ بِي (٣)

وبشكل آخر يكون السؤال ، ما الذى يجمع بين :

هَلَّا سَأَلْتَ الْخَيْلَ يَا بَنَّةَ الْمَلِكِ إِنَّ كَيْتَ جَاهِلِيَّةٍ لَمْ تَعْلَمِ بِي

إِذْ لَا أَرَأَى عَلَى رَحْلِكَ سَابِغٍ نَهْدٍ نَعَاوِرُهُ الْكَمَاءُ مَكْلُومٍ

ولما كانت حروف اللغة لا تخرج عن كونها ساكنة أو متحركة (٤) ، فكان

عليه أن يختبر هذه الفرضية بترجمة الحروف والكلمات الى متحركات وساكن .

(١) محمد مصطفى بدوى - كولودج - دار المعارف د ت ص ١٤٧

(٢) للروزنى - شرح المعقولات سبع مكتبة محمد على صبيح القاهرة ١٩٨٣ ص ٣١

(٣) السابق ص ١٧٤

(٤) الألف م سابق ص ٢٣٥

وقد واجهته مشكلة تنظيرية هي أن الحركات ثلاثة أنواع وتنقسم كل منها الى قصيرة و طويلة^(١) وكان عليه أن يدرس أثر كل منها على التركيب الالقاعسى ، وكان عليه أن يختبر فرضية أخرى هي أن القصيرات الثلاث لها نفس التأثير وكذلك الطويلات الثلاث وقد ثبت ذلك فى كل البيت عدا القافية فقد تطلبت ثبات حروف وحركات معينة^(٢) ومن هنا فقد أعطى للمتحرك رمز (٥) والساكن رمز (١)^(٣) واعتبر منها حروف المد أو العلة وهذا ما أثار بعض الانتقادات^(٤) المرود عليها كثيرا ويوضح ذلك الاخفش بقوله " اعلم أن الساكن من الحروف هو الموقوف الذى ما ليس فيه رفع ولا جر ولا نصب وقولهم ساكن أى لا حركة فيه فالمتحرك حى والساكن ميت وكل متحرك فهو ترجيع والساكن مد"^(٥) ويزيد الأمر وضوحاً قول د. أحمد كشك: " فالمقصود لديهم بالسكون ليس قيمة صرفية عديمة ، وانما هى الحرف المنطوق الذى لا يتحمل حركة وهذا طبيعى فى حروف المد لكونها حركات طويلة فلا سبيل الى تحملها حركة ، أما الصوامت الأخرى من الحروف وهى الميم واللام الخ فهذه إذا لم تتحمل حركة فانها تكون ساكنة ومن ثم ، كانت المساواة عندهم حاصلة بين ساكن الحرف (لا) وهو الالف ، وبين ساكن الحرف (من) وهو النون لعدم تحمل الحركة فى كليهما ..."^(٦) .

والحقيقة ، أن اختلاط مفهوم الصامت والساكن قد زاد الأمر التباساً يوضحه د. كمال بشر بقوله : " التسمية بالأصوات الصامتة أفضل وأوضح من تسميتها بالأصوات الساكنة كما جرى عليه البعض، ذلك لأن مصطلح ساكنة ، قد يودى الى

- (١) كمال محمد بشر - علم اللغة العام مكتبة الشهاب ١٩٨٧ ص ١٤٨
- (٢) انظر مثلاً أبو القاسم الرقى - اللغوى تحقيق أحمد محمد عبد اللطيف دار الثقافة العربية ١٩٩٠ ص ٦٤ وما بعدها .
- (٣) انظر محمد عامر - الدوائر العروضية - رسالة ماجستير مخطوطة كلية دار العلوم ١٩٧٤ ص ٨٠ .
- (٤) انظر مثلاً محمد توفيق أبو على م سابق ص ٢٦ وما بعدها ويعتبرها فترة عروضية ، وليس م سابق ص ٣٤٥
- (٥) الاخفش م سابق نفس الصفحة
- (٦) أحمد كشك - لراحات والطل . رسالة دكتوراه مخطوطة بكلية دار العلوم ١٩٧٨ ص ١٤٠

اللبس ، ربما يفهم البعض أن المقصود هو الحرف المشكل بالسكون ،... على حين أن المقصود بالأصوات الساكنة في مجال الدرس الصوتي كل الاصوات ماعدا النوع الثاني المتمثل في الحركات سواء كانت هذه الاصوات ساكنة (أى مشكلة بالسكون) أم متحركة^(١) .

ويحدد د. مصلوح الفرق بين مصطلحات اللغة والعروض من هذه الزاوية " ... فالساكن عند العروضيين يشمل بمصطلح علم اللغة الساكن غير المتبوع بحركة والحركة الطويلة ، والمتحرك عند العروضيين هو بمصطلح علم اللغة ساكن متبوع بحركة^(٢) وبعد أن توصل الخليل الى لبنات الوزن الشعرى وهى الساكن والمتحرك^(٣) كان عليه أن يكشف سلاسلها التى تميز أصنافها ، فلاحظ أن هناك تجمعات متكررة وأخرى متجاوبة وداخل هذه التجمعات، وجد أجزاء أصغر متكررة ومتجاوبة لا تخرج عنها هذه التجمعات فكان لابد من توحيد هذه التجمعات والأجزاء وتمييزها فكانت التجمعات هى تفاعيله للشر والأجزاء هى الأسباب والأتاد .

والتفاعل هى نماذج نظرية تصف سلاسل المتحركات والساكن ، ولا تحمل معنى دلاليًا ولكنها تتميز بسهولة النطق والحفظ وهى إن كانت تشبه تفاعل الميزان الصرفى إلا أنها تختلف عنها جوهرياً^(٤) ، ومحاولة إضفاء دلالات أخرى عليها^(٥) تبدو غير مقنعة ، لانه لا علاقة بين منطوق التفعيلة ومكوناتها الشعرية والمتأمل للتفاعل يجدها خاضعة للأساس اللغوى ابتداء من استخدامها للجذر (فعل) الى عدم ابتدائها بساكن وعدم التقاء ساكنين والوقوف على الساكن^(٦) ولذلك فإن (مفعولات) تعرضت لرفض من كثيرين .

-
- (١) كمال بشر م سابق ص ٧٣
 - (٢) م مورية - حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى ترجمة سعد مصلوح عالم الكتبة ط ١ ١٩٩٩ ص ٤
 - (٣) عواد م سابق ص ٢٩
 - (٤) مصطفى حركات - العروض القصيدة العربية بين التطريف والواقع ص ١٠٠ مكان النشر ص ٧٤
 - (٥) الطمى م سابق ص ٨٩
 - (٦) نظير البحرولى العروض م - سابق ص ٦٩

وبتمييط التفاعيل ، استطاع الخليل أن يكون منها سلاسل الأصناف الشعرية كما فرقها، أو جمعها الذققة العربية .

ويمكن تلخيص المآخذ على الأساس اللغوى فى قضيتين :

(١) المقاطع (٢) النبر

أولاً:- قضية المقاطع وأفضليتها على الساكن والمتحرك

يختلف د. مندور وآخرون^(١) مع الخليل لأنه لم يستخدم المقاطع^(٢) وفسر ذلك بأن الخليل لم يعرف العروض اليونانى بالإضافة الى عدم كتابة الحركات فوق الحروف فى العربية وغلبة الحروف الصامتة فيها والتي تسكن عند الوقف^(٣) .

والحقيقة أن عدم اهتمام الخليل بالمقطع يرجع الى أن المتحركات والساكن قدما له ما يحتاجه لوصف الأساس الإيقاعى للشعر العربى^(٤) ، كما أن المقاطع لها ما يعادلها كمياً داخل نظام الخليل^(٥) فالمقطع الطويل هو متحرك متبوع بساكن ، والمقطع القصير هو متحرك فقط^(٦) .

ومن ثم يتضح عدم أفضلية المقاطع على التفاعيل ، فضلاً عن أن للتفاعيل عدة مميزات منها :

-
- (١) أنيس م سابق ص ١٥٠
 - (٢) انظر لتعريف المقاطع وأنواعها إبراهيم أنيس - الاصوات اللغوية - مكتبة الأنجلو ط٤ ١٩٧١ ص ١٦٤ وما بعدها شكرى عواد - مدخل الى علم الاسلوب - دار العلوم للطباعة والنشر. الرياض ط١ ١٩٨٢ ص ٥٢ ومندور. فى الميزان الجديد مكتبة نهضة مصر. د ت ص ١٨٩ ط٢ .
 - (٣) مندور - الميزان م سابق ص ١٨٨
 - (٤) العلمى م سابق ص ٧٥
 - (٥) البحر لوى العروض . م سابق ص ١١٣
 - (٦) حركات - العروض م سابق ص ٢٨ وأيضاً كشك م سابق ص ١٢٨ وعلى يوس - نظرة جديدة لموسيقى الشعر - الهيئة المصرية العامة ١٩٩٣ ص ٢٣ ومورية م سابق ص ٤

١- إنها تظهر النغم الموسيقي للبيت والبحر، بعكس المقاطع التي لا تظهر ذلك إلا إذا حولناها - ذهنياً على الأقل - إلى تقاعيل ، وبالتالي تكون المقاطع خطوة زائدة (١) .

٢- إن التقسيم المقطعي يمكن أن يختلف في الآيات المتشابهة وزناً تماماً (٢) .

٣- إن النمق المقطعي لا يتأثر بحدوث الزخافات والعلل تأثيراً كمياً وكيفياً منتظماً (٣) يشكل قانوناً ، ومازالت القضية تحتاج إلى دراسة متأنية وشاملة

٤- إن آلية عمل الدوائر الخليلية لا يمكن أن تنتظم باستخدام المقاطع ، خاصة عند فك البحور من الدوائر ، ولابد من استخدام التقاعيل وأجزائها (٤)

٥- إن المقاطع لا تظهر الانتظام الرياضي عند الخليل بدليل أن جميع المحاولات الرياضية - التي اطلعت عليها - استخدمت المتحرك والمساكن .

والخلاصة أن الأسباب والأوتاد هي الآسب لتحليل الشعر عروضياً في ظل منظومة الخليل التي تعتمد في جميع بنياتها المساكن والمتحرك، أما المقاطع وإن كانت صالحة لتحليل الأصوات اللغوية عموماً (٥) فهي تستلزم منظومة أخرى بالآيات جديدة وربما تكون أكثر قدرة وعمقاً من منظومة الخليل في فض مغاليق الشعر العربي .

ثانياً : قضية البحر ،

لما كان إيقاع الشعر العربي يحفل بالعديد من الظواهر التي تحطم الأساس الكمي للشعر العربي - كما يرى البعض - منها عدم تعادل تقاعيل متساوية كمياً مثل (مستعلن وفاعلاتن ومفاعلين) وعدم تقبل الزائقة العربية لإجلائها محل بعضها بالإضافة إلى ظواهر كالخرم والخزم وهي تنقص وتزيد في كم أول تفعيلية في القصيدة

(١) انظر أحمد سليمان بالقوت عروض الخليل ما لها وما عليها دار المعرفة ط ١٩٨٩ م ص ١٤

(٢) ، (٣) ، (٤) كشك م سابق ص ١٢٨ وما بعدها

(٥) العلمي م سابق ص ٧٦

وكذلك التعاقب والتراقب ^(١) فقد فسر البعض هذه الظواهر بوجود عنصر آخر يحكم كل ذلك هو النبر ^(٢) .

• وأولى هذه التفسيرات لمحمد مندور الذي يرى " ارتكازاً على مقطع طويل في كل تفعيل ويعود على مسافات زمنية محددة النسب ، وعلى سلامة هذا الإيقاع تقوم سلامة الوزن " ^(٣) ثم يقرر أن " الارتكاز في اللغة العربية موضوع شاق لا يزال في حاجة إلى البحث " ^(٤) .

• ويحاول د. أنيس وضع قواعد للنبر ^(٥) بعد تقسيم أنواع المقاطع ثم يقرر أنه " لحسن الحظ لا تختلف معاني الكلمات العربية ولا استعمالها باختلاف موضع النبر فيها " ^(٦) ثم يهمله تماماً في مؤلفه " موسيقى الشعر " بعد أن لاحظ اختلافه باختلاف اللهجات من ناحية وعدم اختلاف نبر الشعر عن النثر ^(٧) .

• ويعتمد د. النويهي على قواعد أنيس ويحدد مميزات النظام النبري ^(٨) ثم يتراجع لأن " هذه الخفة الإيقاعية والتنوع والغنى هي ما يجعله صعب الممارسة على أذن خضعت طويلاً للنظام الكمي " ^(٩) ويقرر " أن النظام الأساسي للإيقاع في

(١) أبو ديب م سابق ص ٢٣٤ وما بعدها

(٢) تعريف النبر انظر مصلوح م السابق ص ١٦٧ وأنيس الاصوات م سابق ص ١٧٠ والبحراوى

العروض م سابق ص ١١٦ وأبو ديب م سابق ص ٢٢٠ وحول قضية النبر انظر بالتفصيل على يونس، النقد الادبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الحر / الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٥ ص ١١

وما بعدها

(٣) مندور - الميزان م سابق ص ١٩٢

(٤) السابق ص ١٩٠

(٥) أنيس - الاصوات م سابق ص ١٧٠

(٦) السابق ص ١٧٥

(٧) أنيس - موسيقى الشعر م سابق ص ١٦٦ وما بعدها

(٨) محمد النويهي - قضية الشعر الجديد مكتبة الخانجي ط ١٩٧١ م ص ٢٣١

(٩) السابق ص ٢٤٣

الشعر العربي هو نظام كمى يقوم على قصر المقاطع وطولها وإنما تختلف

البحور العروضية باختلاف نظامها فى ترتيب المقاطع القصيرة والمقاطع الطويلة * (١)

• ويستنتج فايل مبدأً هو أن الوند المجموع هو حامل النبر (٢)

والحقيقة أن خلو بعض التفاعيل من الوند - بفعل الزحافات والعلل - يهدم

هذه الفرضية كما أن نبر المقطع الطويل من الوند لا يبرر المحافظة على المقطع

القصير السابق (٣) له كما أن ثبات النبر على الوند يلغى معنى اختلاف موقعه فى

التفعيلة (٤) .

• ويحاول أبو ديب أن يضع صوراً للأوزان محدداً أماكن النبر فيها (٥) ثم يصفها

بالصعوبة (٦) والتعقيد ويتراجع عنها " لأن دراسة النبر اللغوى لم تصل حداً من الكمال

يتيح لنا الاعتماد عليها اعتماداً آمناً فى محاولة اكتشاف النبر فى الشعر" (٧)

" وذلك طبقاً لعملية صعبة التحقيق إذا تصورنا أن كل كلمات اللغة لها نبر محدد ،

وأن هذا النبر لا يمكن التلاعب به أو تحديده " (٨) ،

• ويحاول د. البحرولى فى دراسته للنبر ، أن يخرج بدلالة واضحة لوجود النبر

فى بعض الأبيات ويحدد مواقع الثبات والتحرر النبرى ويحاول تفسيرها دلاليًا " إذا

نظرنا الى توزيع النبر فى هذه الأبيات من منطلق النظام فلن نجده ، ومن ثم

(١) محمد النويهي - الشعر الجاهلي - الدار القومية للطباعة والنشر - د ت ص ٥٣

(٢) G - Weil. Ibid. P. 674

(٣) البحرولى العروض م سابق ص ١١٥ انظر على يونس نظرة جديدة لموسيقى الشعر الهيئة المصرية العامة ١٩٩٣ م ص ٤١ وما بعدها .

(٤) أبو ديب م سابق ص ٣٢٩

(٥) السابق ص ٢٣٦

(٦) السابق ص ٥١٠

(٧) السابق ص ٢٨٩

(٨) السابق ص ٢٢٢

سنضطر الى التعديل والاستبدال ولكن إذا نظرنا إليه من منطلق المفهوم الجدلي للنظام ، فإننا سوف نجد بعض العناصر التي تحقق الانتظام والبعض الآخر يخرقه ^(١) والحقيقة أن ذلك ينطبق على أي توزيع عشوائي للنبر ثم يقرر أنه " لا يمكن حتى الآن القول بوجود قواعد للنبر في الشعر العربي " ^(٢) .

والحقيقة أن النبر ليس جوهرياً ^(٣) في إيقاع العربية لأنه لا يؤثر في معنى الكلمة ^(٤) كما أنه يختلف باختلاف اللهجات ^(٥) ولا يؤثر في القراءات القرآنية ^(٦) ، ولا يؤثر في سلامة الوزن الشعري ، في حين أن الكم على العكس منه ^(٧) .

ونقول مع د. مصلوح * وحاصل ما سبق من قول ، أنه لا وجود في العربية لنظام إيقاعي نبرى حاكم على الأشكال العروضية كافة قديماً وحديثاً " ^(٨) .

وهذا لا يمنع من أنه كان كذلك في مرحلة موعلة جداً في القدم ^(٩) . وأنه موجود في كل اللغات ^(١٠) بشكل عام ومنها لغتنا العربية .

-
- (١) سيد البحرأوى - قضية النبر في الشعر العربي في كتاب دراسات في الفن والفلسفة والفكر القومي في شرف الدكتور الأهوإى مطبوعات القاهرة ١٩٨٤ ص ١٤٣
 - (٢) البحرأوى - العروض م سابق ص ١٢٦
 - (٣) عباد - موسيقى الشعر م سابق ص ٤٨
 - (٤) أنيس - الأصوات م سابق ص ١٧٥
 - (٥) أنيس - موسيقى الشعر م سابق ص ١٦٦ وما بعدها
 - (٦) على يونس نظره جديدة م سابق ص ٢٩
 - (٧) السابق ص ٣٢ وما بعدها ومصلوح م سابق ص ١٧٠
 - (٨) مصلوح م سابق ص ١٧٥
 - (٩) عونى عبد الرؤوف - بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف - مكتبة الخانجى مصر ١٩٧٦ ص ٨٣ ومواضع أخرى
 - (١٠) البحرأوى - العروض م سابق ص ١١٦

ج - الأساس الرياضى

إذا كان الأساس الموسيقى يمثل الواقع الشعري، والذائقة العربية التى ميزت الأصناف ، فإن الأساس اللغوى هو الذى كشف لنا لبنات هذه الاصناف، وأمدنا بالقواعد اللغوية، التى تحكم تناسبها لتكون أصنافاً شعرية ذات ملامح متمايزة ولكنه ، كان من الضروري البحث عن هيكل نظرى يربط هذه اللبنات فى وحدات أكبر فأكبر حتى تشكل البحور وما هو أكبر منها إن أمكن .

وكان لابد لهذا الهيكل أن يربط هذه اللبنات فى علاقات منتظمة فى آلية واضحة وخطوات منتظمة تشمل الظاهرة الشعرية وأنواعها من ناحية ، وتحقيق الاقتصاد فى الأنواع والمصطلحات من ناحية أخرى وبذلك يكون الهيكل محققاً صفة الشمول والعمومية وبالتالي وصف النظرية العلمية .

ويوجد إجماع على أن للخليل بن أحمد قد استخدم نظرية التباديل والتوافيق ، - وإن اسماها البعض (التقلاب) ^(١) وهى النظرية التى توضح لنا البدائل المختلفة لتنظيم سلسلة من العناصر ^(٢) وسنحاول توضيح كيفية استخدام النظرية فى مراحل عمل الخليل .

أولاً- تكوين الأجزاء الصغرى ، (الأسباب والأوزان والفاصلة)

(أ) باستخدام لبنة واحدة لا يتحقق صفة الاقتصاد فى وصف التراكيب .

(ب) باستخدام لبنتين ينتج :

(١) مجموعة تبدأ بمتحرك -  أسماء مسبب خفيفاً
 أسماء مسبباً ثقيلًا 

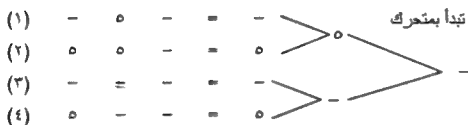
(١) انظر مثلاً العلمى م سابق ص ٨٣ والبحرلوى - العروض م سابق ص ٢٢

(٢) انظر كتب للرياضة البحتة ومنها محمد محمود للكاشف وآخرون - مبادئ الرياضة البحتة

للتجارين - مكتبة در النهضة ١٩٩٤ ص ١٤٤ وما بعدها

(٢) مجموعة تبدأ بساكن ٥ - ٥ = - ٣ رفضها للبدء بساكن
 ٤ - ٥ = ٥ رفضها للبدء بساكن

(ج) باستخدام ثلاث لبنات ينتج :



* مجموعة تبدأ بساكن وقد رفضها .

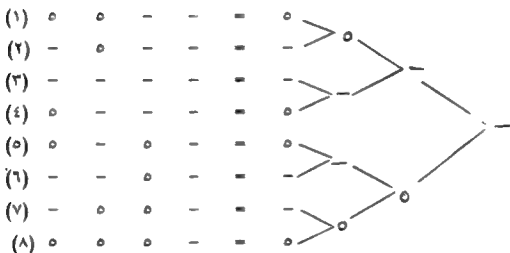
(١) قبل واعتبره وتبدأ مفروقا

رفض (٢) لعدم وقوعها الا في نهاية البيت وعالجها بالعلل .

رفض (٣) لتوالي الامثال وقبوله الفاصلة الصغرى والكبرى يلغى الحاجة اليها .

وقبل (٤) واعتبره وتبدأ مجموعاً

د- استخدم أربع لبنات



مع رفض المجموعة الأخرى التي تبدأ بـ ساكن .

- رفض (١) لأن من وتد مجموع وساكن وعالجه بالعلل .
رفض (٢) لأن وتد مجموع أو مفروق ومتحرك
رفض (٣) لتوالي الأفعال
قبل (٤) واعتبرها فاصلة صغرى (- - - ٥)
رفض (٥) لأنها سببان خفيفان
رفض (٦) لأنها من وتد مفروق وحركة أو سببان خفيف و ثقيل
رفض (٧) لتلاقي ساكنين
رفض (٨) لتلاقي ثلاثة سواكن
-

هـ- بزياده اللينات الى خمس :

رفض كل الاحتمالات للأسباب السابقة عدا التسلسل (- - - ٥)

واعتبرها فاصلة كبرى .

وبذلك يكون ما قبله هو : -٥ ، - - ، - ٥ - ، - - - ٥ ،

- - - - ٥ ، - - - - ٥

• والحقيقة أنه كان يمكنه الاستغناء عن الأخيرتين لأنه يمكن تكوينها من الأربعة الأخرى .

=====

ثانياً:- تكوين الأجزاء الكبرى (التفاعيل)

وهنا وجد عدداً هائلاً من الاحتمالات والسمائل التي يمكن إيجادها من إجراء التباديل لهذه الأجزاء الصغرى ، فقبل منها ما يتفق والواقع الشعري ورؤيته له ، فقبل عشر تفاعيل يوجد بكل منها وتد واحد وهي التي تكوّن الأصناف الشعرية كما عالجها .

والتباديل التي قبلها هي :

(أ) ما يتكون من سبب خفيف وتد مجموع :

(- - - - -) و (- - - - -)

(ب) ما يتكون من سببين خفيفين وتد مجموع :

(- - - - -) و (- - - - -) و (- - - - -)

(ج) ما يتكون من سببين خفيفين وتد مفروق :

(- - - - -) و (- - - - -) و (- - - - -)

(د) ما يتكون من وتد مجموع وفاصله صغرى :

(- - - - -) و (- - - - -)

ثالثاً:- تكوين البحور:

وهنا أيضاً وجد عدداً هائلاً من التسلسلات الممكنة ، لكنه اتخذ معيارين حاكمين :

(١) مدى شيوع الوزن وقبول الذائقة العربية له .

(٢) رؤيته الخاصة لإمكانية النظم في أوزان غير شائعة وذلك دوره كرائد

عروض يفجر طاقات العلم ويمهد سبيله للشعراء ومن هنا قبل تسلسلات

من البحور الصافية ورفض أخرى .

فقبل أوزاناً صافية من (- - - - -) المتقارب ، (- - - - -)

الرجز و (- - - - -) الرمل ، (- - - - -) الهزج .

و (- - - - -) الكامل ، و (- - - - -) الوافر .

وأهمل الوزن المكون من (- - - - -) لعدم شيوعه زمنه وانعدام قيمته الفنية لكنه عرفه من حيث المبدأ .

وأيضاً قبل تسلسلات من تفاعيل مختلفة بالشكل .

أ ب أ ب ، أ ب ، أ ب ، أ ب ، أ ب ب

لكنه لم يقبل من هذه السلاسل إلا ما وافق الواقع الشعري ورؤيته كما أوضحنا

رابعاً: تكوين الدوائر:

وللدوائر فوائد عديدة منها تحقيق قدر أكبر من التتميط والتجميع للأوزان داخل عائلات تسهل معرفة تركيبها ^(١) ثم الفائدة الكبرى ، عند فابل هي معرفة القراءة الصحيحة للوتد، وكونه مفروقاً أو مجموعاً ^(٢) وتوضيح الأوزان الممكن النظم عليها وإن كانت مهمة ، وكل ذلك ينتج عنه الاختصار

(١) العلمى م سابق ص ١٢٨

G - Weil I bd. P. 6 65

(٢)

والتجريد العلمى وتنظيم العلاقة بين الأصناف المتعددة ^(١) وقد جمع فى كل دائرة البحور التى تتكون من نفس الأجزاء الصغرى مع اختلاف ترتيبها ^(٢) وقد نتج عن ذلك خمس دوائر هى ^(٣) المختلف والمؤتلف والمجتلب والمشتبه والمنطق .

وبتكوين الدوائر ، يكون الخليل قد أنجز هيكله النظرى الذى جمع اللبئات اللغوية وكوّن بها أجزاءه ثم تقاعيله . ثم بحوره ودوائره ، وأثناء ذلك كله ، لم يغب عن ذهنه اختلاف الواقع الشعرى بدرجة ما ، عن أنساقه النظرية ، فكان فى نفس اللحظة يقعد للزخافات والطل الجائزة والممنوعة ليحقق ربط النظرى بالواقع ^(٤) من ناحية ، ويعطى الحرية للشاعر من ناحية أخرى ، ويختصر عدد الأصناف الى أقل ما يمكن .

محاولات التعديل فى الهيكل الرياضى

أولاً:- التفاعيل :

قبل الجوهرى ^(٥) سبعة فقط ورفض (مفعولات) لأنها لا يتكون من تكرارها بحر ، ونفس التفكير عند د. مستجير فيرفض (متفاعلن) (ومفاعلتن) لأنها لم تدخل البحور المختلطة ^(٦) ويرفض (فاع لاتن ومستفع لن ومفعولات) لأنها لا تكون بحوراً صافية ^(٧) ، والحقيقة أن ذلك يحسب للخليل ، لا عليه ، فهى دليل إخلاصه للواقع الشعرى .

-
- | | | | |
|---|--|-----|----------------------|
| ١ | العلمى م سابق نفس الصفحة | (٢) | العلمى م سابق من ١٢١ |
| ٣ | نظر مثلاً أمين السيد على - فى العروض والقافية - دار المعارف ط ٤ - ١٩٩٠ من ١٣١ وما بعدها و Weil - Ibid P. 70 وايضاً Zaki - Abd El - Malek Ibid P 35 | | |
| ٤ | كنك م سابق المقدمة | (٥) | الصدّة م سابق من ٩٩ |
| ٦ | أحمد مستحير - بحر الخليل نظام رياضى مغلق - مجلة الشعر عدد ٥٢ أكتوبر ١٩٨٨ من ٨٠ | | |
| ٧ | أحمد مستحير - مدخل رياضى الى عروض الشعر العربى المكتب الدولى للتصوير ط ١٩٨٧ من ٥٩ | | |

ونفس الرد يقال عن استعمال ضياء الدين الحسنى للتبديل والتوافق واستخراج
 ٤٩ تفعيل ممكنة ^(١) ، فالنفاعيل ليست هدفاً ولكنها فى خدمة الواقع الشعرى .
 ويحاول د . أنيس أن يرد النفاعيل الى ستة ^(٢) ، ثم الى (فاعلاتن) ^(٣) ، ويحاول -
 الزهاوى ^(٤) ويتبعه أبو ديب ^(٥) أن يرداها الى (فاعلن وفعلن) ، ثم يحاول عبد
 الرؤوف بابكر ^(٦) أن يرداها الى (مستعلن) ووردها زكى عبد المالك الى (فاعلن
 وفاعولاتن) ^(٧) والحقيقة ذلك شبيه بمحاولة رد الأرقام حسابية الى رقم واحد بالجمع أو
 الطرح ^(٨) .
 ثانياً:- البحور:

جعلها الجوهري اثني عشر بحراً ^(٩) بإدخال السريع والمنسرح والمقتضب فى
 الرجز والمجثب فى الخفيف ، وجعلها حازم أربعة عشر بحراً ^(١٠) برفض المضارع
 والشك فى المتدرك وجعلها د . أنيس عشرة برفض المضارع والمقتضب وحذف
 الواقر والكامل والهزج ^(١١)

-
- (١) ضياء الدين الحسنى - الإبداع فى العروض - مخطوطة. نقلًا عن عبد الرؤوف بابكر -
 المدارس العروضية فى الشعر العربى المنشأة العامة للنشر طرابلس . د ت ص ١٦٠
 - (٢) أنيس - موسيقى الشعر م سابق ص ١٤١ وما بعدها
 - (٣) إبراهيم أنيس - فاعلاتن - مجلة الشعر يناير ١٩٧٧
 - (٤) Zaki Abd El - Malek Ibid . P41
 - (٥) أبو ديب م سابق ص ٤٩ وما بعدها
 - (٦) عبد الرؤوف م سابق ص ٦٢
 - (٧) مج ١٨ ج ١ ١٩٨٠ . P.78 . Abd El - Malek . Zaki
 - (٨) يونس نظرة جديدة م سابق ص ١٣
 - (٩) الجوهري - عروض الورقة نقلًا عن العلمى م سابق ص ٢٤٥
 - (١٠) حازم م سابق ص ٢٤٣
 - (١١) أنيس - موسيقى الشعر م سابق ص ١٤٠ وما بعدها

ويجعلها د . مدحت الجيار سبعة عشر بزيادة مغلخ البسيط^(١) والحقيقة أن مسألة إدخال بحر في آخر مردود عليها لأن العرب ميزت هذه الأصناف ولم تقبل أحدها داخل الآخر والواقع للشعري هو الفيصل .

أما مسألة رفض المضارع والمقتضب بحجة اصطناع الخليل لهما ، فلو صح هذا الادعاء فإنها تقلل من دور الخليل كرائد يفتح مجالات جديدة للشعراء^(٢) فهي بمثابة ابتكار تصميمات جديدة في مجال العمارة تحسب لصاحبها لا عليه .

أما المهملات فقد زادها ابن القطاع الى واحد وعشرين بحراً^(٣) وضياء الحسنى الى ستة وثلاثين بحراً^(٤) وهذا أيضاً يحسب لصفة الاختصار في نظرية الخليل

ثالثاً:- الدوائر

تعرضت دوائر الخليل للنقد الحنيف ، فكانت أحياناً " ملحمة عروضية " ^(٥) ولا يحتاج اليها غيره ^(٦) لو ترفأ في الفكر " والمدخل الوحيد للمؤخذات على الخليل^(٧) وقد كثرت محاولات تعديلها^(٨) تبدأ بالجوهرى الذى استغنى عن فكرة الدائرة تماماً واستخرج من كل بحرین صافيين بحراً مختلطاً ، كما يلى :

المتقارب والهزج منهما الطويل ، والهزج والرمل منهما المضارع ، والرمل والرجز منهما الخفيف والمتدارك والرجز منهما البسيط والرمل والمتدارك منهما المديد .

-
- | | | | |
|-----|--|-----|---------------------------------------|
| (١) | الجوار م سابق ص ١٣٨ | (٢) | شوقي ضيف - العباسى الاول م سابق ص ١٩٥ |
| (٣) | البارع م سابق ص ٣٥ | | |
| (٤) | ضياء الدين م سابق نقلاً عن عبد الرؤوف م سابق ص ٣١٤ | | |
| (٥) | حازم م سابق ص ٢٢٢ | | |
| (٦) | الجاحظ نقلاً عن البارع م سابق ص ١٨ | | |
| (٧) | ياقوت م سابق ص ٦٠ | | |
| (٨) | انظر بالتفصيل محمد عامر م سابق أماكن عديدة | | |

ثم الوافر والكامل لم يتركب منهما بحر لانهما ينفردان بالفاصلة^(١) .
والحقيقة أن الرغبة في الاختصار جعلته يساوى بين (مستعلن) و (مستقع
ان) كما يجب أن نعلم البحر أولاً لنعلم أى التفعيلتين أولاً كما أن ادخال المجتث
في الخفيف لم يقله غيره .

* ويجعل عبد الصاحب الدوائر الخمس دائرة واحدة تتكون من ٢٩ نقرة أو دنة ،
تجمع جميع الأوزان المهلة والمستعملة بالتحريك مع عقارب الساعة من الداخل وعكسها
من الخارج ويستخرج البحر بالحذف والتحريك للذات^(٢) .

* والحقيقة ، إنها متاهة وليست دائرة ، فيجب أولاً معرفة البحر قبل استخراجها
كما لا يوجد قانون للحذف والتحريك ، إضافة الى أن البحر لا ينتهي من حيث بدأ .
ويقترح د. محمد عامر أن ترسم الدائرة في شكل خط رأسى مستقيم يمثل البحر
الأول منها " وإذا أردنا أن نذك منه بحراً آخر - مهماً كان أو مستعلاً - تركنا وتدأ
أو سبباً من أوله على أن ما نطرحه في البداية نضيفه في النهاية"^(٣) ويرى أنها أيسر
للمتعلمين .

والحقيقة أنها تتركب المتعلم ، فهي تطلب منه أن يضيف الناقص من البحر
والمفروض أنه لا يعلم بدايته ولا نهايته وبالتالي يمكن أن يتضاعف حجم المستقيم الى
ما لا نهاية . فضلاً عن أن وضع الحركات والسكنات بالشكل للرأسى لا يناسب
الكتابة العربية الاقضية .

(١) الجوهري - عروض الورقة نقلاً عن العلمي م سابق ص ٢٤٥

(٢) أنظر أحمد كشك - محاولات للتجديد في ليقاع الشعر - مطبعة المدينة ط ١ ١٩٨٥ ص ١٣

(٣) محمد عامر م سابق ص ٣٥٩

أما مصطفى حركات ^(١) فيجعل الخمس دوائر عشرًا لم يميز فيها بين الوند المفروق والمجموع كما أهمل بحر المجتث بأكمله، بالإضافة إلى احتوائها على الحالات المجزوءة دون التامة كما احتوت على بحور مهمة .

وبذلك فقد أضافت سليات جديدة للدوائر .

ويضع د. الجيار الأوزان (السبعة عشر) في ثلاث دوائر كـ
تصورها ^(٢) .

الاولى - دائرة الرجز ، وتضم (البسيط والمنسرح والمجتث - السريع - مخلع البسيط والكامل والمتدارك) .

ويكونهم بتثبيت (مستعلن الاولى) في بداية جميع البحور ، ثم يعدل (مستعلن) الثانية إلى جميع تفعيلات كل بحر .

الثانية - دائرة الرمل ، وتضم (المديد والمقتضب والخفيف)

وذلك بتثبيت (فاعلاتن) الاولى ثم يعدل (فاعلاتن) الثانية إلى تفعيلات كل بحر

الثالثة - دائرة الطويل وتضم (المتقارب - الهزج - المضارع - الوافر)

تبدأ بالتفعيلة (فعولن) ثم تعدل لتأخذ صور التفاعيل المطلوبة .

والحقيقة أنها محاولة بلا آلية واضحة للتعديل من تفعيلة إلى أخرى وبلا رابط

على الإطلاق بين هذه المجموعات، إلا أنها تبدأ في الغالب بتفعيلة واحدة مع التجاوز عن

تعسفه بحر المقتضب ليجعل (فاعلاتن فاعلن) .

والحقيقة أيضاً أنها جمعت فكرة رد التفاعيل إلى مستعلن في الاولى ، وإلى

فاعلاتن في الثانية وإلى فعولن في الثالثة وسبق الرد عليها في في فقرة التفاعيل .

(١) حركات . نظريات الشعر دار الاغاق د ت ص ٩٩

(٢) مدحت الجيار . م سابق ص ١٤١

المحاولات الرياضية لاكتشاف أبحر الخليل

نظراً للانتظام الرياضى المدهش لنظرية الخليل، فقد حاول كثيرون ابتكار أنظمة رياضية لاكتشاف أبحر الخليل ، وهذه المحاولات هي :

(١)

محاولة المهندس طارق الكاتب^(١)

وتعتمد على ملاحظة أن قيم المتحركات لا تتأثر بالزحافات والعل ويبدأ بإعطاء المتحرك الرمز (٠) والمساكن (١) ثم استخراج الأعداد الثنائية وتحويلها الى عشرية فمثلاً :

| | | | |
|------------------|----------|--------------|---------|
| مستقلن = ١٠٠١٠١٠ | بالثنائي | = ٢ ٢ ٤ = ١٦ | بالعشرى |
| مستقلن = ١٠٠٠١٠ | بالثنائي | = ٢ ٨ = ١٦ | بالعشرى |
| مستقلن = ١٠٠١٠٠ | بالثنائي | = ٤ ٤ = ١٦ | بالعشرى |
| مستقلن = ١٠٠٠٠ | بالثنائي | = ١٦ = ١٦ | بالعشرى |

وقام بتحويل جميع الأوزان الى أرقام ثنائية ثم عشرية ونظمها فى ٢٣ جدولاً تبين جميع حالات الأوزان فمثلاً .

| | | | |
|-----------------|-------|------|------|
| فولن = ١٠١٠٠ | ثنائى | = ٢٤ | عشرى |
| مفعلن = ١٠٠١٠٠٠ | ثنائى | = ٤٨ | عشرى |

ولمعرفة الوزن نحسب عدد المتحركات فى البيت لنعرف الجدول المناسب ثم نستخدم الأرقام العشرية للبيت لمعرفة الوزن وحالته .

-٢

محاولة د. كمال أبو ديب :^(٢)

يبدأ بتكوين البحور من النوى : ٥ - - - ، ٥ - - ، ٥ - - - - ،
ثم يعطى كل منها قيمة عددية حسب عدد المتحركات لتكون ٣ ، ٢ ، ١ ،
بالترتيب ثم يوضح القيم الرياضية لكل وزن فمثلاً ،

| | | | | |
|----------|------|---------|------|---------|
| الطويل = | فولن | مفاعيلن | فولن | مفاعيلن |
| ٣ | ٤ | ٣ | ٤ | ٤ |

(١) انظر أبو ديب م سابق ص ١٣ وأبو على م سابق ص ٨٥ وكثك محاولات للتجدد م سابق ص ٦٤ وحركات السابق ص ١٠٤ وما بعدها

(٢) أبو ديب م سابق ص ٧٢ وما بعدها وأبو على م سابق ص ٩٧ وما بعدها

وبقراءة البيت وتقطيعه وإعطائه قيمة رياضية تكشف عنها في جدول الأوزان لنعرف وزنه .

(٣) محاولة د . أحمد مستجير^(١)

تبدأ بتقسيم التفاعيل الى رباعية وثلاثية :

(أ) الرباعية تتكون من أربع أسباب خفيفة ، يحذف ساكن أحدهما ويسمى السبب المميز ويمنع حذف ساكن السبب التالي له ويسمى المقيد فينتج بالترتيب .

١- مفاعيلن ٢- فاعلاتن ٣- مستعلن ٤- مفعولات
(ب) الثلاثية ، تتكون من ثلاثة أسباب يحذف ساكن أحدها حسب القاعد السابقة فينتج .

١- فمولن ٢- فاعلن ٣- مستعلن
وتتكون البحور من اثني عشر سبباً في ثلاث تفاعيل رباعية أو أربع ثلاثية والمزج يكون بين الرباعية فقط على أن تمتزج التفعيلة مع المجاور لها فقط في الترتيب على أن تكون الأخيرة هي الأولى دائماً^(٢) ولمعرفة الوزن نقطع البيت الى ساكن ومتحرك لنعرف الأسباب المميزة في كل تفعيلة لنعرف رقمها وبالتالي وزنها^(٣) .

٤- محاولة د . مصطفى حركات :

يضع مبادئ لتجاوز الأسباب والاولاد منها :
لا يتجاوز وتدان ولا يتجاوز أكثر من سببين في البيت .

(١) انظر أحمد مستجير مخفل رياضي م سابق / وقد اشتركت مع استاذي د . السيد ابراهيم واستاذي د. محمد بربري في مناقشة المؤلف وذلك في الندوة التي اقامتها الجمعية المصرية للنف الأديبي برئاسة د . عز الدين اسماعيل بتاريخ ١٢ / ٣ / ١٩٩٥ .

(٢) السابق ص ٢٤ ، ٤٨

(٣) انظر حركات - نظريات الشعر م سابق ص ٢٥ وما بعدها وله ايضاً العروض م سابق ص ٥ : وما بعدها

يضع مبادئ لتجاوز التفصيل منها : لا تتجاوز التفصيلتان في البيت إلا إذا كان الوند في رتب متجانسة فيها ، كما أنه يضع علامة فصل بعد كل ساكن . والحقيقة أن الزخافات والعلل تهدم هذه المبادئ في كثير من الأحيان ، مما يجعل تحديد الوزن دخولاً في مناهج الاحتمالات . ويتضح ذلك من استخدامه لكلمات " من المحتمل " أن يكون البحر هو " و " وبإستثناء بعض المواضع الزائدة في المروض والضرب نلاحظ أنه البسيط " ولو قال الشاعر لكان البحر^(١)

* هذه هي المجالات الرياضية التي اطلعت عليها ، والحقيقة أن عليها الكثير من المآخذ القاتلة التي يضيق بها المجال ، ومع هذا ، فكلها تتطلب التقطيع إلى ساكن ومتحرك ثم تطبيق عمليات حسابية أو مبادئ خاصة ثم الكشف في جداول عديدة للوصول إلى الوزن وحتى لو نجحت في ذلك ، فهي جميعاً تلغى الناحية الموسيقية تماماً وتلغى التذوق السمعي للشعر والإحساس بنغماته المميزة لأوزانه ، فضلاً عن زيادة خطوات إضافية - بعد التقطيع - تحتاج إلى مهارات حسابية وجداول واحتمالات تخرج بنا عن طريق الدرس الأدبي القائم على الإحساس بالجمال الفني .

(١) حركات . نظريات الشعر م سابق ص ٣٣

الانتقادات العامة لنظرية الخليل

بالإضافة الى المحاولات المباشرة للتغيير والاستحداث في نظرية الخليل ، فإن كتب موسيقى الشعر مليئة بالانتقادات المختلفة الموضوعية والتي تحاول إظهار جوانب قصور في نظرية الخليل ، وأهم محور لهذه الانتقادات وأكثرها دوراً هو .

الزحافات والعلل

فلكل تفعيلية عدة حالات، ولكل بحر عدة أشكال، فهنا تحطم هذه التفعيلات النسق الأصلي ؟ ، وكيف يستقيم الكم رغم هذه الزحافات والعلل التي تنقص من التفعيل في الغالب ؟ ^(١) ومن ناحية أخرى فإن كثيراً من التفعيلات تشبه بفعل الزحافات والعلل وأيضاً كثيراً من الأوزان ^(٢) وعلى ذلك يرفضها البعض لأنها - في رأيه - تحطم الانسجام النغمي للأوزان ^(٣) .

والحقيقة أن ذلك كله يمكن الرد عليه من خلال ثلاثة محاور يكمل كل منها الآخر .

المحور الأول :

الاستفادة من نتائج التجارب الصوتية العملية - مع تحفظاتنا عليها ^(٤)

- ١) مندور - الميزان م سابق ص ١٩١
- ٢) البهراوى - العروض م سابق ص ٧٤
- ٣) أبو ديب م سابق ص ٦٩
- ٤) نتحفظ على التجارب الصوتية العملية من عدة مناحي :
أولاً: إن عملية الإلقاء ترجع للقارئ ولهجه وفهمه ومستواه اللغوي بالتالي فقد يخرج على ماكتبه الشاعر تماماً أو يحد له .
ثانياً: عملية اختيار عينه القارئ قد تتم بشكل ذاتي متحيز لنتائج معينة .
ثالثاً: عملية اختيار موضوع الاختيار قد تكون أيضاً ذاتية ومتحيزة لنتائج معينة ولهذا كله فإن التجارب ونتاجها قد لا تحقق ضوابط علم القياس كصدق الاختيار وثباته لنظر مصلوح م سابق ص ١٥٥ وما بعدها و
Rene Wellek Ibid P 159 , P 168
Roger Fowler, prose, Rhythm and Metre, in Linguistics and Literary style 1970 P. 83
ومراجع علم القياس ومنها رجاء محمود أبو علام - قياس وتقويم التحصيل الدراسي - دار القلم الكويت ص ٢٧٤ وما بعدها .

وننتج الأبحاث اللغوية الحديثة ، حيث أثبت^(١) د. مندور أن للفروق التي أظهرتها وسائل القياس بين الحالات المزاحفة والمسلية ، ضئيلة جداً لا تتركها الأذن ، كما أنها تستعوض عند الإتياء بالمد أو السكتة فيتماهى التفاعيل المزاحفة والمسلية وبالتالي فإن " الزحافات والعلل لا تغير شيئاً في كم التفاعيل عند النطق وهي لذلك لا تكسر الوزن"^(٢) هذا من ناحية .

ومن ناحية أخرى فإن الكمية الحركية تتوقف على الصامت التالي فالحركة تكون أطول حين تكون قبل صامت احتكاكي منها قبل صامت انفلاكي شديد ، وتكون أيضاً أطول قبل صامت مجهور منها قبل صامت مهموس . والصوامت الانفية واللام تختصر الحركات والراء تطيلها ، والاحتكاكيات من بين الصوامت هي أطول من الانفلاقيات ، والمهموس منها أطول من المجهور"^(٣)

ومن هنا ، فقد يشعر الشاعر الحساس بطول بعض الحركات أو قصرها ويلجأ للزحاف بشكل لا يرادى لاحداث الكم الزمني المناسب ولذا يقول ابن رشيق " ومن الزحاف ما هو أخف التمام وأحسن "^(٤) .

المحور الثاني : الاستفادة من إحدى نظريات علم النفس التعليمي وهي نظرية " الجشطالت " وهي كلمة ألمانية تعني الكل المتكامل الذي يكونه المتلقى حين يتلقى مثيراً ما رغم وجود نقص أو اختلاف في التفاصيل ، فنحن نرى الدائرة كاملة حتى لو كان فيها جزء غير متصل^(٥) ونحن نحكم على شجرتين بأنهما متشابهتان في الاستدارة رغم استحالة ذلك^(٦) أو نحكم على شجرة بأنها مستديرة رغم استحالة ذلك أيضاً ، ونكون حكماً كلياً على المثير رغم اختلاف بعض التفاصيل .

-
- (١) مندور - الميزان م سابق ص ١٩٢ وله الأديب وقفونه م سابق ص ٣٢ ونيس - موسيقى الشعر م سابق ص ١٦٠
 - (٢) مندور الميزان م سابق ص ١٩٢
 - (٣) برنيل البرج - علم الاصوات - تعريب عبد الصبور شاهين. مكتبة الشباب ١٩٨٦ ص ١٧٧
 - (٤) الصدة. سابق ص ١٠١ وما بعدها
 - (٥) انظر كتب علم النفس التعليمي ومنها محمد محمود عبد النبي - علم النفس التربوي - ١٩٩٣
 - (٦) ص ١٥١ وما بعدها
 - يونس- نظرة جديدة م سابق ص ٣٧ وما بعدها

وبالمثل فنحن نكوّن حكماً كلياً على موسيقى القصيدة بالانتظام رغم ما يكون فيها من اختلافات نتيجة الزخافات والعلل " إذا كان العنصر الجديد يمكن استيعابه في الاستجابة الكلية" (١) و " في الرسائل الصوتية اللغوية لا يلتزم العقل للتراماً صارماً في تحليلها وتفسيرها بالكميات الفيزيائية الموضوعية، بل يعمل جهاز الإدراك بتوجيه من السياق اللغوي والمقام الاجتماعي والخبرات اللغوية السابقة والتوقع فيقوم بتصويب الخلل واستكمال النواقص وتحوير الكم الفيزيقي ليتسق مع معطيات النظام (٢) " .

المحور الثالث :

الاستفادة من إحدى نظريات علم النفس العام وهي نظرية " العتبة الفارقة " ونرى أن الملتقى لا يلاحظ تغير صفات المثير إلا عند حد معين من التغير (٣) ، ويوضح ذلك جون كوين بقوله : " الانطباع ببقاء التردد يمكن أن يوجد حتى ولو لم يكن الجزء المتردد شديد التطابق بين فقرة من اثني عشر مقطعاً وأخرى من أحد عشر أو حتى من عشر لا تلمح الآن فارقاً ، وإذا تتبعنا فإنها نلاحظ فارقاً ولكنه صغير نسبياً (٤) " .

ومن ثم ، فإن انتظام القصيدة موسيقياً لا يحطمة للخروج البسيط نسبياً عليه لأنه لا يتجاوز العتبة الفارقة ، والتي كانت - بكل تأكيد - دقيقة جداً عند العربي القديم ، ومن هنا نجد تفسيراً جديداً لأحكام الحمن والقبح وانتشار زخافات دون آخر فالحسن ما كثر استعماله وتماوى عند ذوى الطبع المليم نقصان النظم به وكماله ... والقبيح ما قل استعماله وشق على الطباع السليمة احتمالة (٥) .

Richards, the structure of verse . Ibid. P. 45

(١)

متصلو ح سابق ص ١٥٣

(٢)

انظر مراجع علم النفس العام ومنها عبد اللطيف محمد خليفة وآخرون - موضوعات في علم النفس

(٣)

بدون بيوغات ص ٩٣

جون كوين. بناء لغة الشعر . ترجمة أحمد درويش مكتبة الزهراء د ت ص ١١٢

(٤)

الدمامي م سابق ص ٨٦

(٥)

وهكذا نرى أن الزحافات والعلل ليست مرضاً يصيب التفعيلة ولكنها من ناحية ، وسائل لربط الواقع الغنى المتنوع بالنظام الثابت وهي إذا ما أحسن استخدامها لا تهدم الكم أو الانتظام الموسيقي لأننا نستعوضها بإنشاء وإدراكاً . وبالتالي تكون "كالرخصة لا يستعملها إلا فقيه" (١) .

ومن ناحية أخرى ، فالخليل لم يفرضها على الشعر بل وصف بها الواقع الشعري (٢) واتخذها وسيلة لتجميع الأصناف والآساق في أقل تنظير ممكن يحترم الذائقة العربية التي وُحِّدَتْ وميزت بين الأصناف وإن كان بعضها يتشابه أحياناً (٣) إلا أنها في المدى البعيد وبشكل عام متميزة ويشهد بذلك استمرار تمايزها على مر القرون الطويلة .

والحقيقة أيضاً أن قواعد الزحافات والعلل يسودها التقيد والمغالاة في الألقاب الاصطلاحية ، والمبالغة في تشعيب حالاتها ، ولكن غياب كتب الخليل العروضية لا يجعلنا نجزم بمصدرها، وإن كان أكبر الظن أنها من فعل تلاميذه لأسباب عديدة (٤) .

والى جانب ما سبق فإن كتب موسيقى الشعر مليئة بالانتقادات المختلفة الموضوعية (٥) والتي تحاول اظهار جوانب قصور في نظرية الخليل والتي لا يسمح المجال بمناقشتها .

والحقيقة أن ذلك لا يعنى أن نظرية الخليل خالية من أوجه القصور ، فهناك أوجه قصور تتبع من داخل النظرية ، فقد أهملت الصفات الكيفية للحروف والكلمات

(١) الأصمعي . نقلاً عن الصدة م سابق ص ١٠١ والذماميني م سابق ص ٨٦

(٢) العلمي . م سابق . ص ١٣٧

(٣) محمود علي السمان . العروض للقديم . دار المعارف ١٩٨٤ ص ١٦٧ وما بعدها

(٤) أنيس . موسيقى الشعر م سابق ص ٣١٦

(٥) انظر مثلاً سيد البحراوى . نحو علم عروض عربي معاصر . مجلة ابداع عدد ١٠ لسنة الخامسة

أكتوبر ١٩٨٧ ص ٢٤ وعلى يونس . نظرة جديدة . م سابق ص ٦ وما بعدها

فى الأوزان فهى تساوى بين : الأناها الليل الطويل الأناجل

و مكرم فرمقبل مدير محباً

فالوزن واحد ، أما الإيقاع الكلى فمختلف الجمل والكلمات وحروف الجر والجو العام والاتفعال ^(١) ومن ناحية أخرى ، فهناك أنماق للمساكن والمتحرك تدخل أكثر من وزن وهى حالات تشابه ^(٢) الأوزان ، وهناك أنماق لم تشملها الأوزان كمعلقة عبيد بن الأبرص وغيرها ^(٣) فضلاً عن الكثير من الموشحات ^(٤) .
وهناك أوجه قصور تتبع من نظرة البعض إليها كجزء مقدس من اللغة نفسها وليست وسيلة لضبط تراثنا الشعرى وذلك يرجع لقدم عهدها ^(٥) وتناقلها بين الكتب كنصوص وشواهد لقرون طويلة ^(٦) مما يظهر الحاجة إلى تطوير الدراسات العروضية التى توقف نموها من زمن ^(٧) .

Rene Wellek Ibid . P . 159

(١) أنظر

ومحمد فتوح أحمد - الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر . دار المعارف ١٩٧٧ ص ٣٦٥ وما بعدها - وعياد - موسيقى الشعر - م سابق ص ١٠٩ وسيد البحرولى - موسيقى الشعر عند شعراء أبولو - دار المعارف ط ٢ ١٩٩١ ص ١٤ وما بعدها وميشل الله ويروى المقتطف مجلد ١١٨ يناير . مايو ١٩٥١ ص ٤٣٣

(٢) أنظر بالتفصيل محمود على السمان . عروض القديم . م سابق نفس الصفحة

(٣) أنظر بالتفصيل عبد الله الغزالي ، الصوت القديم الجديد . الهيئة المصرية العامة للكتاب ص ٨٩ وما بعدها

(٤) إبراهيم أنيس . م سابق ص ٢١٥ وما بعدها

(٥) شكرى عياد . موسيقى الشعر العربى . م سابق ص ٣٠

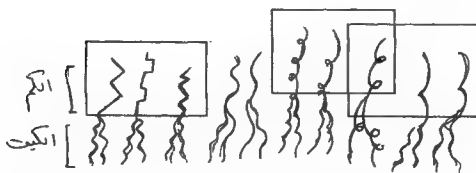
(٦) قيس السابق ص ٤٩

(٧) نازك الملائكة كفضايا الشعر المعاصر مكتبة النهضة ببيروت ط ٣ ١٩٦٧ ص ٥٦

والحقيقة أن الخليل قد قدم أفضل ما كان يمكنه فى عصره وأستطاع بعقليته الرياضية وتمكنه اللغوى وحسه للموسيقى أن يبدع منظومة تقترب من الإعجاز العلمى لتحليل الجانب الكمى للشعر العربى وإن شابهها بعض أوجه القصور التى ألمحنا إليها فى عجالة .

وتبقى ملامح إيقاعية عديدة ، فى حاجة الى الكشف عن أسرارها فلا يكفى الجانب الكمى وحده كمميز إيقاعى وكأداة وحيدة للدراسة الموسيقية ، فسلالساكن والمتحرك يمكن توظيفها كرقياً بأشكال لا نهائية من الكلمات والجمال والحروف المتباعدة الصفات كما أوضحناها فى مختلف المواقف الانفعالية ومن التقصير أن نكتفى بتصنيف البحر الذى تنتمى اليه وما أصابه من الزخافات والعلل .

فهناك أحوال شديدة التباين للبحر نفسه - بعيداً عن التمام والجزء والنهك - ومنها مثلاً التدوير والتضمين ومدى طول الجمال وقصرها وغلبة حروف معينة فضلاً عن طريقة وضع الكلمات فى الأسطر والفراغات وغيرها من الأدوات والإيقاعات التى برزت فى الشعر المعاصر عموماً ^(١) والتى عجزت نظرية الخليل عن إحترائها وتقنينها أو تفسيرها ويمكن توضيح الموقف بالشكل التالى :



فالمستطيلات هى الأوزان الكمية والخطوط الرأسية هى الإيقاعات ويدخل الجزء

(١) انظر مثلاً طه وادى جماليات القصيدة دار المعارف ط٢٨ ص ٢٥٨ وما بعدها وأيضاً

G.S. Fraser . Metre, Rhyme and free Verse the critical I diom -
Routledge 1991 London - New yourk P . 74

الكمى فيها فى الأوزان أما الجزء الكيفى فلم تحتوه قواعد الأوزان وأطرها .
ويلاحظ أن النسق الكمى الواحد يمكن أن يأخذ عدة أشكال كيفية لا نهائية بتعدد الصياغات الممكنة والمختلفة للنسق الواحد ويلاحظ أيضاً أن هناك أنساقاً كمية لم تشملها أوزان وهى ما ذكرناه كمعلقة عبيد وقسم من الموشحات ، وأيضاً هناك أنساق تدخل أكثر من وزن وهى ما ذكرناه عن حالات تشابه الأوزان .
ويتضح من هذا الشكل المبسط أن الكيفيات الإيقاعية لتوظيف الانساق الكمية غير مشمولة أو مقننة فى منظومة الخليل .
والحقيقة أيضاً أن هذه الأدوات الإيقاعية مازالت بلا قانون واضح حتى الان ^(١) ومازالت خاضعة للأحكام الانطباعية مما يجعلها مجالاً خصباً لمزيد من الدراسات والأبحاث لفض مغاليقها وسبر أغوارها .

(١) مركبات . العروض . م سابق ص ١٧
وعز الدين إسماعيل . الشعر العربى . م سابق ص ٥٣

الوزن والمعنى

يهتم النقاد منذ مرحلة موعظة فى القدم بعلاقة الوزن والمعنى ، وقد حاول كثيرون كشف غموض هذه العلاقة لمعرفة أسرار اختيار الشاعر لوزن معين فى موضوع معين ، فضلاً عن أسباب اختلاف الأوزان أصلاً وهل للاسم دلالة معينة يتضمنها الوزن ؟

وللإجابة على هذا السؤال نعود الى ما يرويه ابن رشيق فى العمدة عن الخليل فى تفسيره لاسماء البحور " عن الأخفش قال : سألت الخليل بعد أن عمل كتاب العروض ، لم سميت الطويل طويلاً ؟ قال : لانه طال بتمام أجزائه قلت فالبسيط : قال : لأنه انبسط عن مدى الطويل وجاء وسطه فعلن واخره فعلن قلت فالمديد : قال : لتمدد سباعية حول خماسيه . قلت : فالوافر ؟ قال : لوفور أجزائه وتداً بوتد . قلت : فالكامل ؟ قال : لأن فيه ثلاثين حركة لم تجتمع فى غيره من الشعر . قلت : فالهزج ؟ قال : لانه يضطرب شبه بهزج الصوت . قلت : فالرجز ؟ قال : لا اضطرابه كاضطراب قوائم الناقة عند القيام . قلت : فالرمل ؟ قال لأنه شبه برمل الحصى لضم بعضه الى بعض . قلت : فالسريع ؟ قال : لانه يسرع على اللسان . قلت : فالمنسرح ؟ قال لانسراحه وسهولته قلت فالخفيف ؟ قال : لانه أخف السباعيات قلت : فالمقتضب ؟ قال : لانه أقتضب من السريع قلت : فالمضارع ؟ قال لانه مضارع المقتضب قلت ، فالمجتث ؟ قال لانه اجتث أى قطع من الطويل دائرته قلت فالمقارب قال لتقارب أجزائه لانها خماسية كلها يشبه بعضها بعضاً ...^(١)

والحقيقة أن هذه التفسيرات ليست مقنعة بما معنى أن الطويل طال والبسيط انبسط والمديد تمدد والكامل كمل والهزج لانه يضطرب والرجز أيضاً يضطرب والسريع يسرع والمنسرح ينسرح والخفيف أخف والمقتضب إقتضب والمضارع

(١) العمدة م سابق من ١٠٠

ضارح والمجتث اجتث والمتقارب تقارب فهذا كله تفسير للماء بالماء ، وكان يمكن للطويل أن يكون مكان البسيط لنفس السبب ^(١) . والسريع مكان المنسرح والكامل مكان الوافر مثلاً .

هذا من الناحية النظرية أما من ناحية الاستخدام فإننا نرى جميع الأوزان تستخدم في جميع الأغراض ، فالشعراء العرب لم يتخذوا لكل غرض وزناً خاصاً ، فكانوا يمدحون ويفاضلون ويغزلون في كل محور الشعر، والمعلقات خير مثال على ذلك، فهي تكاد تنطق في الموضوعات، وتختلف الأوزان ^(٢) فالشعراء العرب كانوا يعبرون عن عواطف مختلفة في قصائد مختلفة أو في قصيدة واحدة باستعمال وزن واحد ^(٣) . وأمام هذا القموض فقد تعددت التفسيرات والآراء .

وقد كان الرأي السائد في الماضي البعيد والقريب ، هو أن لكل غرض وزناً يصلح فيه وتمثل ذلك في آراء أرسطو حيث كان يرى وزناً يصلح للرقص وآخر للعمل وغيرهما للملاحم ^(٤) ويتبعه ابن رشد حيث رأى " من تمام الوزن أن يكون مناسباً للغرض " و " إيجاد صناعة المديح يكون بعملها في الأعريض الطويلة ^(٥) . ثم تناول النقاد هذه القضية بشيء من التسطيع وبحبارات من شاكلة "لنيل الوزن" وغيرها من الأحكام الذاتية .

(١) الطنيس م سابق ص ١١٧

(٢) غنيمي هلال م سابق ص ٤٤١

(٣) تنيس . موسيقى الشعر . م سابق ص ١٧٧

(٤) شكرى عياد . كتاب أرسطو في الشعر . الهيئة المصرية العامة ١٩٩٣ م ص ١٣٦

(٥) ابن رشد . تلخيص كتاب الشعر تحقيق تشارلس بتروث وآخرون - الهيئة المصرية العامة ١٩٨٧ م

ثم جاء حازم القرطاجنى ولوضح - من وجهه نظره - سمعت لكل بحر وما يصلح له ^(١) واستمر الرأى عند المجنوب وتبعهم الكثيرون ^(٢) حتى جاء د . ابراهيم انيس ^(٣) و د . محمد النويهي ^(٤) ونظرا للموضوع من زاوية أخرى وهى علاقة الوزن بالعاطفة أو بدرجة الانفعال وليس بالفرض الشعري ، فدرجة الانفعال فى الحزن الشديد تعادل الانفعال عند الفرح الشديد سواء عند الأخبار المفاجئة أو عند التأمّل الهادئ لكنتا الحالتين ، ومن ثم تكون الأوزان الطويلة الهادئة أو السريعة أو القصيرة وقد جمع الكثيرون ^(٥) الآراء التى قيلت فى الوزن الواحد ، فظهر تناقض صفات الوزن الواحد وأغراضه بينهم ، لكن الأكثر خطورة هو تناقض آراء الناقدين نفسه أو توزيع صفات الجمال أو القبح على الأوزان جميعاً ، وهذا ما سيتضح من استعراضنا السريع لبعض هذه الآراء .

حازم القرطاجنى :

" فأما المديد والرمل ففيهما لين وضعف ... فأما المنسرح ففي اطراد الكلام عليه بعض اضطراب وتقلقل وإن الكلام فيه جزلاً (قلت يلاحظ التناقض بين الاضطراب والجزالة) .

.... للبيسط سباطة وطلاوة وتجذ للكمال جزالة وحسن اطراد وللخفيف جزالة ورشاقة وللمتقارب سباطة وسهولة وللمديد رقة ولينا مع رشاقة وللرمل وسهولة " ^(٦) .

-
- (١) حازم . م سابق ص ٢٦٦
 - (٢) ميشيل وردى م سابق ص ٤٣٥
 - (٣) انيس موسيقى للشعر م سابق ص ١٧٧
 - (٤) محمد النويهي . الشعر الجاهلى . الدار القومية للقاهرة ١٩٦٦ ج ١ ص ٦١
 - (٥) انظر مثلاً . يونس . نظرة جديدة . سابق ص ٩٩ وما بعدها . والبحراوى للعروض م سابق ص ٣٩ وما بعدها
 - (٦) حازم القرطاجنى م سابق ص ٢٦٨

والحقيقة لا ندري الفرق بين الطلاوة والسهولة والجزالة وحسن الاطراد
والرشاقة .

عبد الله الطيب المجنوب :

يقول عن الخفيف القصير " وهو عندي من الأوزان المنحطة للغاية ^(١)
وعن الخيب ^(٢) بحر دنىء للغاية " وعن المتقارب والمنهوك " ... قريب من الخيب
في الخسة والذناءة ^(٣) " . ويصف أوزان البسيط للمنهوك والمتقارب والمقتضب
والمضارع والمنسرح القصير بالشهوانية " لانه نغماتها لا تكاد تصلح الا للكلام الذى
قصد منه قبل كل شيء أن يتغنى به فى مجالس السكر والرقص المتهتك المختة ^(٤)
وفى المتقارب المجزوء نغمة أشد ^(٥) شهوانية " " ومع التكسر والرقص والتثنية
نجد فى المنسرح لوناً جنسياً ^(٦) " والحقيقة أن هذه الصفات تخرج عن نطاق
الأدب العربى. وعن نغمة الوافر " أنها ترشحه للآداء العاطفى سواء أكان ذلك الغضب
الثائر والحماصة أم فى الرقة الغزلية والحنين ... وقد يصلح جداً لنوع النواثر
والنكت ^(٧) قلت لا أدري علاقة الغضب الثائر بالرقه الغزلية والحنين والنواثر والنكت
وهذا قليل من كثير يضيق به المجال يوضح الذاتية المفرطة وغياب النظرة العلمية .

محمد عامر :

وقد انفرد بالنظر الى علاقة النواثر بالمعاني " أوزان كل دائرة عروضية
تعتبر مجموعة يناسب كل وزن منها ما يناسب الآخر مادام مشتركاً معه فى دائرة
واحدة ، وذلك أن كل بحر من بحور الدائرة الواحدة فيه من الأسباب والأوتاد ما فى

(١) عبد الله الطيب المجنوب . المرشد الى فهم أشعار العرب وضاعتها . ج ١ بدون بيانات ص ٧٩

(٢) السابق ص ٨٣

(٣) (٤) ، (٥) نفسه ص ٨٧

(٤) السابق ص ١٨٨

(٥) السابق ص ٣٥٨ ، ٣٥٩

الآخر وفي كل دائرة عنصر موسيقى يجعلها تتميز عن غيرها^(١) .
والحقيقة أن اشتراك بعض الأوزان في عناصر معينة لا يلغى دور ترتيب هذه
العناصر ، وإلا لكان الرجز والرمل والهزج مثلاً ، متساوية الإيقاع .
و يوضح فكرته ويقول عن دائرة المنفق " ... هذا الإيقاع البارز السريع المتلاحق
أشبه بدقات القلب حين تسرع فالقلب يزداد خفقانه عند الغضب و عند توقع الخطر
والقلق ومن هنا أرى أن خير الأوزان التي تصلح لتلك المعاني المتقارب بأنواعه وبحر
الخبب^(٢) " والحقيقة أن القلب تسرع دقاته عند الفرح والفوز والخلج أيضاً .
" والدائرة الثالثة قد خلت من عنصر الحركة ويناسبها الحزن العميق والتأمل
الرزين والغضب الهادئ^(٣) .

قلت ولماذا استبعد العواطف الهادئة كالذكريات الجميلة والحنين والفرح الرزين .
ثم يشعر بقصور القاعدة فيقول عن أوزان دائرة المختلف " ولما كان وزن
الطويل والبسيط مركباً فهما يصلحان لجميع الأغراض تقريباً^(٤) . ويتغلب على القاعدة
تماماً فيقول عن دائرة المشتبه: " لا تشير من قريب أو بعيد الى تحديد أوزانها بأغراض
معينة^(٥) " ثم يقرر " ... مازلنا في أول الطريق ولأن الامر يحتاج الى بحث أدق
وتحليل أكثر واستقصاء^(٦)

(١) محمد عامر . م سابق ص ٣١١

(٢) ، (٣) السابق ص ٣٢٣

(٤) السابق ص ٣٣١

(٥) نفسه ص ٣٣٤

(٦) نفسه ص ٣٣٥

على يونس :

يرى من الخطأ ربط الوزن بفرض معين أو انفعال معين ، ثم يوضح اختلاف سمات الأوزان من حيث وضوح الجرس والسرعة وبساطة التركيب نظراً لاختلافها في مقدار الوحدة وطول الشطر وبدائل التفعيلة والتركيب المقطعي للقافية (١) .

ويحاول توضيح علاقة هذه السمات بالمضمون " ... في حالة التوافق تجتمع عوامل الجهازة وسرعة الإيقاع مع الانفعالات الحادة أو تتلاقى عوامل الرزانة والخفوت مع المحتوى الذى يغلب عليه الفكر المتأمل أو العواطف الهادئة ، (قلت : وهذا منطقي ومفهوم ، ولكنه هدمه بقولة :)... وهكذا فى التقابل ينعكس الوضع ، فتجتمع الصفات الإيقاعية مع محتوى مضادها وفى كلتا الحالتين تتفاعل العناصر المتوافقة أو المتضاربة فينتج عن هذا التفاعل أو ذلك سبيكة واحدة لا يفصل فيها عنصر عن آخر . " (٢) .

والحقيقة أنه تراجع عما وضعه من صفات الأوزان ، فالشاعر موفق فى حالة الأخذ بها أو عدم الأخذ بها ، فالقصيدة ستكون سبيكة واحدة فى كل الحالات !

.....

لاحظنا أن كل الآراء السابقة عن صلاحية وزن ما لموضوع معين، هي استنتاجات جاءت بعد دراسة كم معين من الشعر واستقراء موضوعاته وأوزانه ، وهي لا ترقى الى أن تكون قواعد وأسساً (٣) فالأمر فى النهاية حكم انطباعي وذاتي بلا قاعدة علمية (٤) . والحقيقة أن الأوزان هي قوالب نظرية بلا خصائص شعرية ثابتة (٥)

(١) . يونس . نظرة جديدة م سابق ص ١١٦ وما بعدها

(٢) السابق ص ١١٧

(٣) نظير يوسف حسين بكار . بناء القصيدة العربية . دار الثقافة . القاهرة ١٩٧٩ م ص ١١٤

(٤) نظير البحرأوى . موسيقى الشعر . م سابق ص ٢٠

(٥) نظير عز الدين إسماعيل . الشعر العربى م . سابق ص ٥٣ ونغمى هلال م سابق ص ٤٤١

والبحرأوى . العروض م سابق ص ٣٨ وجون كوين م سابق ص ٤١

فهى لا تتحقق بذاتها فى الواقع بل يحققها الشاعر بالكلمات والجمل وما فيها من حروف ومقاطع ذات صفات متباينة من الجهر والهمس أو الطول والقصر أو الشدة واللين ، فهذه الكيفيات هى التى تعطى الإيقاع صفاته ونغماته وذلك حسب مقدرة الشاعر وموهبته " فالإيقاع الشعرى ... يستمد فاعليته من علاقات اللغة التى لا ينفصل فيها معنى عن مبنى وبالتالي فليس هناك خصائص سابقة للوزن بل يكتسب كل وزن خصائصه داخل التجربة بحيث يمكن أن نجد قصائد متعددة من نفس الوزن ، ولكن تفرض كل قصيدة على الوزن خصائص ليست له فى غيرها من القصائد " (١) .

ونستطيع أن نقترح رؤية متواضعة للموضوع :

إذا كان الإيقاع مرجعه الى عاملين : أحدهما جسمي (أى التحرك العضوى الذاتى فى الجسم كحركة القلب) ... والثانى إجتماعى مرتبط بتنظيم العمل^(٢) ، كما أنه يرتبط عضوياً بالشعر الذى هو نتيجة انفعال معين يخرج الكلمات فى شكل دقات تتناسب موجات هذا الانفعال سرعة أو بطناً. فإن هناك علاقة أكيدة بين الوزن والانفعال و يمكننا الاستفادة من دراسة د. البحرأوى عن السرعة الفرضية (٣) للأوزان مع تحفظاتنا عليها ونربطها بدرجات الانفعال كما يلى :

Richards, Struotur, Ibid. P.44

(١) جابر عصفور . م سابق ص ٤١٢ و

(٢) انظر شكرى عياد مدخل الى علم الاسلوب . م سابق ص ٥٣

(٣) انظر البحرأوى . موسيقى الشعر م سابق ص ٤٩ . مع تحفظاتنا على نتائج هذه الدراسة فهى تجعل الوافر أسرع من المقطوع والطويل يعادل السريع وأسرع من الرجز إلا أننا نعتمد عليها من حيث المبدأ فى تحديد سرعات الأوزان .

وبدراسة الشكل يتبين أن جميع الأوزان المرتبة رأسياً من الأبطأ فى القاع الى الأسرع فى القمة تصلح لجميع الاعراض على الخط الاقصى ، فإذا كان الشاعر فى موقف انفعال هادئ أو تأمل فى أى غرض فإنه ينظم فى وزن للرمل مثلاً وكما زاد الانفعال والتوتر . نظم فى اوزان أكثر سرعة ، فإذا كان الانفعال ثاقراً ومرتبطة بالحركة والانتفاض كان النظم فى أعلى الأوزان سرعة

| سرّيع | ← → | سرّيع | الكامل |
|-------|-----|-------|--------------------------|
| | | | |
| سرّيع | ↑ | سرّيع | الوافر |
| أنت | ↓ | سرّيع | المتقارب والمتدارك |
| أنت | ↓ | سرّيع | الطويل المديد البسيط |
| أنت | ↓ | سرّيع | المنسرح - الهزج - السريع |
| أنت | ↓ | سرّيع | الرجز |
| أنت | ↓ | سرّيع | الرمّل |
| بطيء | ↓ | بطيء | |

مع ضرورة الأخذ في الاعتبار أن لكل شاعر أوزاناً مفضلة تتناسب طبعه الاتفعالي وقاموسه اللغوي وشخصيته الشعرية واتجاهه الأدبي وكل ذلك يؤثر على اختياره للوزن وبشكل لا إرادي .

والحقيقة أن هذه الرؤية هي إعادة صياغة لأراء د. أنيس و د. النويهي وغيرهم والتي تربط الوزن ودرجة العاطفة كما أنه يتلاقى وأراء الكثيرون النقاد (١) كما أنه يفسر ظاهرة صياغة عواطف متعددة في قصيدة ذات بحر واحد أو صياغة قصائد عديدة في بحر واحد وذلك لتشابه درجات الانفعال فيها ، وهذا ما يعده البعض من عيوب القصيدة العربية (٢) ، كما يفسر صياغة الموضوع الواحد في أكثر من وزن وذلك لاختلاف درجات الانفعال عند الشعراء أو عند الشاعر الواحد أوقات الصياغة . كما يتفق ورؤية د. ابراهيم عبد الرحمن للأوزان العربية " كآلات موسيقية

(١) انظر مصطفى عبد اللطيف السحرتي . الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث . مطبعة المتكليف ١٩٤٨ م ص ١١٥ وأيضاً هـ ب تشارلتن فنون الادب م سابق ص ٥٩ . وحسن عبد الجليل . موسيقى الشعر العربي الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٩ م ج ١ ص ٢٠ وعياد المرجع السابق ص ٧٧ وعز الدين اسماعيل للشعر العربي م سابق ص ٥٤

(٢) محمد العبد . ابداع الدلالة في الشعر الجاهلي . دار المعارف ط ١ ١٩٨٨ م ص ٣٣

مختلفة الأنواع يعزف الشعراء عليها ليستخرجوا منها كل حسب امكاناته الفنية وقدراته على الخلق والإبداع^(١) فهي كالألات الموسيقية تصلح لكل المباني من ناحية ، وتختلف مثلها في درجة البساطة أو التعقيد ومنها ما يشبه الطبل " الذى يقتصر إيقاعه على تكرر الضربات الى القيثارة التى تكاد تنوب فى ألحانها لكل جزء تسجلها الأوتار وبينهما درجات^(٢) .

.....

ثانياً- "القوافى"

من المعلوم أن علم القوافى من وضع الخليل بن أحمد القراهيــــدى (١٠٠ - ١٧٥ هـ) ، وقد جمعها مع الأوزان فى كتاب واحد أسماه العروض^(٣) .

وقد تعددت تعريفات القوافى، مما يضيق المجال لاستعراضها^(٤) إلا أن المقبول منها جيمعاً هو تعريف الخليل لهما ويرويه ابن رشيق فى العمدة "قال الخليل: القافية آخر حرف فى البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذى قبل الساكن ، كقول امرئ القيس :

كجلمود صخر حمله السيل من على

فالقافية من الباء التى بعد حرف الروى فى اللفظ الى نون (من) مع حركة الميم^(٥) ووردت نفس الصيغة عند كثيرين غير ابن رشيق^(٦) .

-
- (١) ابراهيم عبد الرحمن . الاغراض والموسيقى . مجلة فصول . مجلد ٤ عدد فبراير ١٩٨٤ م ص ٣٢
 - (٢) ابراهيم العريض . الشعر والفنون الجميلة . دار المعارف . د ت ص ٢٥
 - (٣) حسين نسلر . القافية فى العروض والادب . دار المعارف . د ت ص ٩
 - (٤) انظر مثلاً . العمدة . م سابق ص ١١٠ . ولحمد كشك . القافية تاج الإيقاع لشعري د ت ص ٨ وما بعدها . ولبو القاسم الرقى . القوافى . تحقيق أحمد محمد عبد الدليم دار الثقافة العربية ١٩٩٠ ص ٧ وما بعدها ولبي على التنوخى كتاب القوافى دار الإرشاد . ببيروت ط ١ ١٩٧٠ ص ٥٨ وما بعدها وابن جنى . مختصر القوافى تحقيق حسن شاذلى فرهود . دار التراث . القاهرة ط ١ ١٩٧٥ ص ١٩ وما بعدها .
 - (٥) انظر العمدة . م سابق . نفس الصفحة
 - (٦) انظر مثلاً لرقى م سابق ص ٦٣

وإن كان البعض يرويه بصيغة تشمل المتحرك الذى قبل الساكنين ^(١) إلا أن ذلك مردود عليه بأن المقصود الحركة لا المتحرك، لأن الحركة لازمة أما المتحرك فيجوز تغييره بغيره ^(٢) ويكاد يكون من المتفق عليه أن للقافية ستة حروف هي : الروى والوصل والخروج والردف والتأسيس والدخيل، وست حركات هي : المجرى والنفاذ والحدو والرس والاشباع ^(٣) والتوجيه ، لكن أهمها حرف الروى، وهو عامود القافية الأساسى وركيزتها ^(٤) وهو الحرف الذى يتكرر فى آخر كل بيت وتسمى به القصيدة وله أهمية قصوى ليست لأى من حروف القافية الأخرى ، فقد تخلو القصيدة من أى حرف آخر ، لكن لا يوجد شعر يخلو من الروى ^(٥) .

أما عن حروف الروى ، فكل حرف يكون رويًا إلا الألف والواو المضموم ما قبلها والياء المكسور ما قبلها ، المضممرات أو الزوائد ، وإلا هاء التثنية وهاء الضمير والهاء الأصلية المتحرك ما قبل كل منها وهاء السكت وإلا التثنية والنون الزائدة والألف المبجلة من إحداها ^(٦) .

والتأمل لعلة المحظورات للروى من الحروف نجد أنها زوائد ليست من الكلمات التى تقع بها وبالتالي لا تمثل ثروة لغوية حقيقية تمثل براعة ومقدرة تظهر تميز الشاعر عن غيره من ناحية وتضيف قيمة فنية ترفع مستوى الشعر وتزيد تقدير

(١) ابن جنى . السابق ص ١٩

(٢) اللدائمينى . م سابق ص ٢٣٨ وكشك السابق ص ٢٠ وما بعدها

(٣) انظر مثلاً . الرقى . م سابق ص ٦٤ . ومختصر القوافى . لابن جنى م سابق ص ٢٠ وما بعدها وقد جعلها للتوخي خمسة لحرف وست حركات ص ٧٣ ، ٩٩ وجعلها الاخش ثمانية حروف وثماني حركات انظر الرقى . المرجع السابق نفس الصفحة

(٤) كشك . السابق ص ٤٦

(٥) للتوخي . السابق ص ٧٥

(٦) انظر بالتفصيل . محمود على السمان . العروض القديم . م سابق ص ٢٣٢ وما بعدها والتوخي ص ٧٥ وما بعدها وكشك السابق ص ٤٧ وما بعدها .

المتلقى للعمل الفنى وتضيف ثراء للمعنى بإحضار كلمات تحمل القافية وروبوها
وفى نفس الوقت تمثل إضافة للمعنى وتصدده .

أما حروف الروى إذا كانت غير أصيلة فى الكلمات فإنها لا تمثل مقدرة فنية
فإذا احتاج الشاعر لروى الياء فما عليه إلا أن يضيف ياء المتكلم إلى أى كلمة ليضع
قافية تجمع بين كلمات غير مترابطة أصلاً مثل (كتاب - جمال - حصان) .

فتصبح - (كتابى - جمالى - حصانى) أو بإضافة (ى) المخاطبة إلى أى فعل
بنفس الطريقة ، وإذا احتاج إلى روى الواو فما عليه إلا أن يضيف أى فعل إلى واو
الجماعة وهكذا فى الهاء يضيفها إلى أى فعل ليكون قافية (ضَرَبَ - أَكَلَهُ -
مَسَكَهُ) وكذلك التثوين وغير ذلك من الحروف المحظورة .

ولكن لماذا شمل الحظر حروفاً وضمائراً ليست أصلية ، وسمح بحروف
وضمائراً ليست أصلية كذلك وتطبق عليها نفس علة المنع ؟ ونوضح كلامنا بذكر
بعض هذه الحروف والضمائراً على سبيل المثال لا الحصر، مستشهدين بثلاث كلمات
أمام كل منها لنوضح أنها كلمات تختلف فى أصل تركيبها وإن كانت تتفق وزنياً .

- ١) تاء التأنيث كما فى : صَرَبَتْ - أَكَلَتْ - لَعِبَتْ .
- ٢) تاء التأنيث ^{البرقة} ما فى : حجرتى - لعبتى - ابنتى .
- ٣) تاء الفاعل كما فى : ضربتُ - قرأتُ - بذلتُ .
- ٤) (فت) علامة الجمع : ضربات - أكالات - لقمات .
- ٥) كاف المخاطب : كتابك - حسامك - أمامك .
- ٦) علامة الجمع المذكر العالَم : مسلمون - مؤمنون - مقبلون .
- مسلمين - مؤمنين - مقبلين .
- ٧) علامة المثنى : طالبان - قادمان - جالسان .
- طالبين - قادمين - جالسين .
- ٧) علامة جمع التكسير أن : حملان - رعيان - غلمان .
- ٨) علامة رفع المضارع : تأكلين - تلبسين - تتجحين .
- ٩) علامة الوقاية : يساعدنى - ينافسنى - يقاتلنى .

١٠) نا المتكلمين : منزلنا - مسجنا - ملبسنا

ساعدونا - جالسونا - خاطبونا

١١) الميم في كم : منازلكم - ملاعكم - مدارسكم

وإذا كان د . كشك يرفض الكاف والتاء لانهما " حرفان لا يوحيان بتفنن شعري حيث يمكن لكلمات المعجم أن تحمل هذين الحرفين لاصقين لها " (١) فنحن نرفض جميع ما ذكرنا لنفس السبب .

وعند دراستنا لحروف الروى الثمانية في مرحلة ما أو عند جماعة ما ، فإننا نجد شيوعاً في استخدام حروف معينة ونادرة في استخدام حروف أخرى وعدم استخدام غيرها . ولكن هل هناك دلاله لذلك ؟ وماذا لو شاعت عندهم هذه الحروف بعكس الترتيب فشاع النادر والمتروك ونذر الشائع ؟ .

والحقيقة أن ذلك التساؤل ، حاول البعض الإجابة عليه ، بتصور علاقة بين الصوت والمعنى فيرى د. ابراهيم أنيس أن هناك حروفاً تتسجم مع المعاني الهادئة وأخرى مع المعاني العنيفة ويرى أن الخاء والقاف والميم والضاد والطاء والظاء والصاد تناسب المعاني العنيفة (٢) ويؤيده كثيرون في هذا الاتجاه (٣) .
والحقيقة أن الخاء تكون كلمات مثل الخور والخيبة وهي ليست عنيفة .

وكذلك القاف تكون في (يترقق الماء ، زقزقة المصافير) وهكذا جميع الحروف تدخل جميع الكلمات والمعاني بل أن الكلمة الواحدة بكل حروفها يتغير معناها بتغيير حركة واحدة أو مع ثبات مبناها وهو ما يدخل تحت باب المشترك اللفظي ومع إقرارنا بأن لكل صوت خصائص تميزه عن غيره من حيث مكانها في جهاز النطق وطوله الزمني وجهره وهمسه وحثه وارتفاعه وغير ذلك إلا أن " هذه الخصائص

(١) كشك . السابق ص ٥٣

(٢) أنيس . موسيقى الشعر . مرجع سابق ص ٤٣

(٣) مصطفى السعدني . البيانات الأسلوبية منشأ المعارف الإسكندرية د ت ص ٦٠

هـ . ب تشارلتن م سابق ص ٥٩

تتوفر في كل صوت لغوى على حدة ، وهي التي تكون تميزه عن غيره من الأصوات ومما لا شك فيه أن توالي الأصوات في كلمات أو في جمل يترك تأثيراً على هذه الخصائص . وهذا معناه أن خصائص الصوت الواحد تتأثر بدخول هذا الصوت في بناء مركب هو النظام الصوتي للغة العادية ، ولا شك أن هذا يحدث في النظام الصوتي للغة الشعر^(١) .

والحقيقة أن فرضية علاقة الصوت في القافية بالمعنى هي مجرد فرض لم يثبت بالمراجعة والتحقيق^(٢) فعلاقة المعنى بالصوت علاقة صد لوية^(٣) " وإجابة التساؤل عن إمكانية وجود علاقة بين القافية والمعنى تكون بالنفي " من خلال واقع بسيط هو أن نفس القافية توجد في أبيات يختلف معناها كلياً " (٤) .

أما مسألة شيوع روى معين أو ندرته فترجع إلى نسبة ورودها في أواخر كلمات اللغة^(٥) وهي مسألة تتعلق بنقل الحرف أو سهولته ، فالحرف السهل يقبل التركيب في نسق صوتي، وبالتالي يشيع استعماله نثراً وبالتالي يشيع استعماله شعراً ، والعكس صحيح مع الحرف الثقيل صوتياً لا يقبل التركيب بسهولة ويندر استعماله نثراً وشعراً^(٦) وهذه النظرية تتطبق على أشعار اللغة العربية . في تاريخها الأدبي ولكن هناك عنصرين فاعلين في هذا المجال أولهما هو التمكن اللغوي للشاعر وإطلاعه وتعمقه الأدبي وثروته اللغوية التي يكونها بكثرة قراءته لعيون الأدب العربي وأشعار فحول الشعراء ، فهذه الثروة اللغوية هي مَحِينَةُ الذي ينهل منه قوافيه وكلماتها ، وثانيهما هو مستوى اللغة السائدة في المجتمع وتطورها سواء كانت عربية

(١) البحر الروي . العروض م سابق ص ١١١

(٢) جون كوين . م سابق ص ٢٧

(٣) السابق ص ٩٨

(٤) السابق ص ١٠٨

(٥) انيس . موسيقى الشعر . م سابق ص ٢٤٨

(٦) كشك . السابق . ص ٤٩

فصيحة كلغة الشعر للجاهلي مثلاً، أم كانت عربية مبسطة كلغة الصحافة، أم عامية بكل ذلك يؤثر في مدى انتشار مفردات اللغة الفصيحة أو اندثارها من التداول وبالتالي صعوبة فهمها جيلاً فجيلاً وبالتالي انتعاش الشعراء عنها مخافة عدم تقبلها ونفور المتلقي من القصيدة ، إلا أن العنصر الأخير قد يؤثر على مستوى بعض الألفاظ ولكنه لا يؤثر على انتشار حرف بأكمله في استخدامه كروى ، لذلك فإن استخدام الشعراء لحروف الهجاء في الروى بنسب معينة لا يمكن أن يحمل دلالات فنية في ذاته ، والفيصل هو للتوظيف الفني لهذه الحروف .

ونفس الشيء يقال عن استخدامهم الروى المقيد فهو ليس ميزة أو عيباً في ذاته أو ذو دلالة إيقاعية معينة، فالبعض يرى إنه سمة غنائية في القصيدة ^(١) المهجريّة مثلاً وبعضهم يرى أنه وقفه حادة تعبر عن الصلابة ^(٢) والبعض الآخر يرى أنها تناسب خفة الحياة الواقعية وسرعتها من ناحية وتوحى بغموض الدلالة من ناحية أخرى ^(٣) والحققة أن هذه الأحكام ذاتية إنطباعية أكثر منها موضوعية .

(١) فتوح الرمزية . م سابق ص ٣٧١

(٢) البهرلوى . موسيقى الشعر . م سابق . ص ٨٥ ، ٩٣

(٣) المسحني . م سابق . ص ٥٨

الفصل الثاني

دراسة وصفية للأشكال الشعرية

التمهيد

موسيقى الشعر فى النقد المهجرى

رغم وجود عدة كتب نقدية لجماعة المهجر، إلا أن القليل منها تعرض لموسيقى الشعر بالنقد، وفى شكل مقالات، لمفكرهم الأول ميخائيل نعيمة، الذى يمكن اعتباره المتحدث النقدى لجماعة المهجر، كما يمكن اعتبار كتابه " الغريال " هو الفلسفة النقدية لجماعة المهجر ونظريتهم النقدية^(١) ولأنا بصدد العرض الشامل للنظرية النقدية لهم، من كل الزوايا، ولكننا نقصر على استيضاح نظرتهم لموسيقى الشعر فقط وباختصار^(٢).

يرى نعيمة العلاقة الوثيقة بين الشعر والموسيقى فالحياة عند الشاعر هى ترنيمة يسمعها الشاعر ويصير عنها عبارات موزونة رنانة "الشاعر الذى تعانق روحه الكون يدرك هذه الحقيقة .. لذلك تراه يصوغ أفكاره وعواطفه فى كلام موزون منتظم"^(٣) ويؤكد هذا المعنى فى موضع آخر قائلا: "... أن القصد الأساسى من الوزن هو التناسق والتوازن فى التعبير عن العواطف والأفكار -ولا شك أن الأوزان نشأت نشوءاً طبيعياً وكان سبب ظهورها ميل الشاعر إلى تلحين عواطفه وأفكاره .. لذلك لحق الوزن بالشعر .. هكذا نما الشعر العربى وتمت أوزانه"^(٤) ومن ثم ، فالشعر موزون بطبعه بحكم

(١) محمد مندور، الشعر المصرى بعد شوقي، الحلقة الأولى، مكتبة نهضة مصر ١٩٥٥، ص ١٦ وعبد الحكيم بليغ، حركة التجديد الشعرى فى المهجر بين النظرية والتطبيق الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٠، ص ١٧.

(٢) انظر مناقشة الغريال بالتفصيل فى:

عبد الحكيم بليغ، السابق، ص ٣٥ وما بعدها، ١٢٦ وما بعدها.

شفيع السيد/ ميخائيل نعيمة، منهجه فى النقد واتجاهه الأدبى، عالم الكتب ١٩٧٢، ص ٦٥ وما بعدها، ص ١٠٦ وما بعدها.

(٣) ميخائيل نعيمة ، الغريال، مؤسسة نوافل للطباعة والنشر، ط ٩، ١٩٧١، ص ٨٥.

(٤) الغريال، ص ١١٧.

الاتفعال واللعن، لكن نعمة بفكره المتحرر، ورغبته فى تحطيم القيود، يرى أن الشعراء مسجونون خلف سياج عالية من القواعد العروضية، وجدران عالية من التقاليد الشعرية المتوارثة، فى شكل دلووين ذات نسق تقليدى يصعب تغييره ^(١) " فلا أوزان ولا القوافى من ضرورة الشعر " ويرى أنها كالمعابد والطقوس التى نقدها رغم أنها ليست من ضرورة الصلاة والعبادة ^(٢) والحقيقة أن القياس غير دقيق؛ لأن "الصلاة والعبادة أشياء منفصلة عن المعابد والطقوس" وهذا شيء مختلف كل الاختلاف عن الشعر ، فلا انفصال فى وجوده بين معانيه وبين أوزانه، وبين نظامه الموسيقى فلم يوجد شعر قط بدون نظام موسيقى ، بينما وجدت الصلوات والتضرعات قبل المعابد والطقوس ودون المعابد والطقوس ^(٣) لكنه يعود فيوضح موقفه بقوله: " فحبذا يوم نسمع فيه شاعرنا يوقع ألقائه على الأوزان التى يختارها قلبه وتميل إليها نفسه ودون أن يرى ذاته مربوطا بلوزام العروض والقوافى ^(٤) " ومن ثم، فهو يرفض القيود المسبقة والتقاليد الجامدة المفروضة والمعقدة، فهو مع حرية الشاعر فى اختيار الوزن الذى يناسبه، والغرض الذى ينفعل به دون حصر للشعر فى أغراض متوارثة، كالحماسة والغزل والمدح والرثاء مما قيد الشاعر شكلاً وموضوعاً فلم يظهر لدينا شعراء مثل دانتي أو هوميروس ^(٥) ويخاطب الشعراء مطالباً بنبذ القافية "إن لم يسهل عليكم أن تطرخوا الأوزان أقل طريقة تطرح بها عنا القافية فمن الحيف والجهل أن نضحي لأجلها حرية الإبداع فى الشاعر وأن نطلب منه أن يشوه الفكر الذى يود نقله والصورة التى يرغب نقشها لأجل تلك اللذة ^(٦)

(١) مختال نعمة وآخرون - بلاغة العرب فى القرن العشرين - المكتبة التجارية بمصر د ت ص ١٢٤.

(٢) الفربال، ص ١١٦.

(٣) أنس دلود، م. سابق، ص ١٠٥.

(٤) مختال نعمة - بلاغة العرب، م سابق، ص ١٣٥.

(٥) السابق، ص ١٣١.

(٦) السابق، ص ١٢٩.

ويؤكد موقفه في وضوح " الوزن ضرورى أما القافية فليست من ضروريات الشعر لا سيما إذا كانت كالقافية العربية فهي ليست سوى قيد من حديد حان تحطيمه من زمان^(١) وبذلك يتضح موقف نعيمة من الوزن وإن بدا متناقضاً - فهو يقبله بشرط أن يكون نابعاً من فكر الشاعر وإرادته . أما القافية فهو يرفضها تماماً ، فهي قيد حديدى يجب تحطيمه .

أما موقفه من الخليل بن أحمد، فهو موقف المتحامل المتهم منه ومن عروضه، فهو سبب كل ما حل بالأمة العربية، من تخلف أدبى وحضارى فقد " اتصرف أكثر مواهبنا إلى قرض الشعر فافتنا اليوم ولا روايات عندنا ولا مسارح ولا علوم ولا اكتشافات ولا اختراعات^(٢) . ويشعر بظلمه للرجل فيخفف عنه ويقرّ أن " الخليل يوم جمع ما كان فى زمانه من أوزان الشعر وبوبها وحدد ما يطرأ عليها من الزحافات والعلل لم يقصد سوى الخير ولم يتوخ إلا خدمة لغة عزيزة عليه . أما الذين جاءوا بعد الخليل فتقيدوا بزحافاتهِ وعلله وماتت سنة^(٣) .

ورغم ذلك يستمر فى مهاجمة العروض وال خليل لأننا فى جندا وراء ناصية العروض قد أفلتت من يدنا ناصية الشعر وأننا فى جهدنا وراء التمييز بين صحيح أوزان الشعر وفاسدها قد نسينا الفرق بين ما هو شعر وما ليس شعراً فما ذلك بالأمر الخطير فالمهم أن نعرف إذا ما نظمنا بيتاً أننا لم نجز لأنفسنا ما لم يجزه الخليل وأننا لم نهتك حرمة قاعدة^(٤) . والحقيقة أن الخليل لم يفرض العروض على الواقع بل نظره بشكل ما، كما أن ناصية الشعر لم تغلت إلا من يدى عديمى الموهبة . كما أن كل العلوم قامت لتمييز الصحيح من الفاسد، وتحدد الشروط والمواصفات فى مجالاتها ولكن ذلك بحسب لها لا عليها . والحقيقة لقد خلط نعيمة بين الخليل ونظريته من ناحية ، وبين الدخلاء على

(١) الغرغال، ص ٨٥، شفيح السود، م سابق ص ١٠٨ وبلغ م سابق ص ١٢٦.

(٢) لغرغال، ص ١١٩.

(٣) لغرغال، ص ١١١.

(٤) لغرغال، ص ١٠٩.

الشعر من ناحية أخرى فالخليل ليس مسنولا عن صعوبة فن الشعر الراقى على غير أصحابه ولا مسنولا عن استخدام الشعر في التكسب بالنفاق والمدح والهجاء والرشاء ولا مسنولا عن تخلف الأساليب، أو تكرار الأفكار البالية أو استحداث سخافات لا علاقة لها بالروح الشاعرية كاستخدام التأريخ أو التلاعب بالمحسنات . كما أنه ليس مسنولا عن إقحام النظم في كل علومنا وكل مظاهر حياتنا ، فقواعد الخليل لم تمنع الموهوبين في كل زمان من إتقاننا بعشرات القصائد الرائعة ومنها قصائد نعيمة نفسه .

ولعل أكثر ما يرفضه في العروض الخليلي هي الزحافات والعلل ورأيه فيها أن "الزحافات والعلل أوبنة تنزل بأوزان الشعر العربي فتحرك ساكنا أو تسكن متحركا وتقصم حرفا هنا ومقطعا هناك ، وقد عنى بها الخليل عنابة خاصة فأعطى كلا منها اسما وربتها في أبواب وفصول ... ومنذ مات الخليل حتى اليوم ونحن مغمسون في درس الخبن والخبل والترفيل والتذليل والنقص والوقص والتطف والكسف والخزم والتثم والقصر والبتر إلى ما هنالك من علل زاحفة وزحافات معتلة .. ٢٢" (١)

وواضح أن ما يرفضه نعيمة هو الجانب التتظيري للزحافات والعلل وليس الجانب الفيزيقي الذي ينطقه الشاعر والذي ناقشناه في الباب السابق . والحقيقة أن المبالغة في التسميات وكثرة الحالات والتفريعات والجواز والمنع كل ذلك كان مجال اعتراض ورفض الكثير من المختصين ويكاد لا يخلو منه كتاب من كتب العروض المعاصرة (٢) ولكن ذلك لا يبرر رفض العلم بأكمله، ورميه بكل نقیصة وإلا فعلينا أن نرفض علومنا أخرى كالنحو والصرف، لأنهما ملينان بالقواعد والحدود التي تحصى علينا الحروف ولا تترك مجالاً للخروج عليها .

والحقيقة أن هذ العروض الخليلي بأوزانه وقوافيه وزحافاته وعلله لم يمنع نقاد المهجر الذين حاربوه ورفضوا في وجهه رؤية المصيان من أن ينظموا به روائع من فنه الجيد

(١) لغزبال، ص ١٠٨.

(٢) نظير بالتفصيل الشيخ جلال الحنفى، م سابق، المقدمة.

الذى ما زال يمثل قيمة عالية فى ديوانهم الشعرى^(١).

وخلص القول أن الشاعر المهجرى يعشق الحرية فى الإبداع ، فرفض كل القيود التى تصور أنها تعوق انطلاق فكره ومشاعره ، ومن ثم فقد قبل بوجود الوزن الشعرى دور قيود مسبقة فى حين رفض القافية رفضاً مطلقاً ، لأنها فى نظره قيد حديدى يكبل أحاسيسه وإبداعه. كما رفض قواعد الزخافات والعلل وضائق ذرعاً باسماتها وأنواعها التى تتداولها الكتب فى قدسية ويطبّقها النقاد فى حرفة صارمة حيث أن كل ذلك - فى نظره - سبب جمود الشعر العربى فى أنماط وأغراض محددة لا ترقى إلى الشعر الإنسانى السامى.

(١) بلبع، م سابق، ص ١١٥.

الدراسة الإحصائية لموسيقى الشعر المهجري

يحتاج إدراك الظواهر الموسيقية لدى شعراء المهجر إلى رصد إحصائي لمجمل أشعارهم من حيث الوزن والقافية الخ.
ومن أجل هذا أعدنا الجداول التالية:

جدول رقم (١) يوضح الأشكال المستخدمة لدى شعراء المهجر : عمودي - مقطوعي - مسط - موشح - مربع - مزدوج - تنوعيات أخرى (وتشمل تنوعيات أنسائه خلاف ما سبق أو بدون نظام محدد).

جدول رقم (٢) يوضح :

أ - أنواع المسط (ثلاثي - رباعي - خماسي - أخرى) وأعداد ونسب استخدامه .

ب - أنواع المقطوعات (ثابت - متغير) وأعداد ونسب العمل للشاعر الواحد .

جدول رقم (٣) يوضح شيوع الأوزان في الأشعار لدى المجموعتين ثم عموم المهجر موضحاً بالأعداد والنسب .

جدول رقم (٤) يوضح تطور شيوع الأوزان في تاريخ الأدب العربي مضافاً إليه جماعة المهجر .

شكل (١) رسم بياني يوضح ترتيب شيوع الأوزان في تاريخ الأدب العربي .

جدول رقم (٥) أعداد ونسب استخدام الأوزان مجزوءة ويوضح موقف كل وزن وكل شاعر .

جدول رقم (٦) يوضح أسماء القصائد التي تم بها استخدام أكثر من حالة وزننية لكل شاعر (تام - مجزوء - منهوك)

جدول رقم (٧) يوضح أسماء القصائد التي تم بها استخدام أكثر من وزن لدى كل شاعر

جدول رقم (٨) جدول استخدام حروف الهجاء كروى والمطلق والمقيد منها .

جدول رقم (٩) جدول القصائد التي استخدمت حروفا لا تصلح لتكون رويًا

جدول رقم (١٠) جدول القصائد التي استخدمت حروفا ليست أصلية أو ضمائر .

شكل رقم (٣) تطور استخدام حروف الهجاء كروى فى التاريخ الأدبى .

وقد تم استعراض الملاح العامة للظاهرة إحصائيا لتوضيح حجمها لدى شعراء المهجر ومكانها فى التاريخ الأدبى مع المقارنة كما يلى : -

(١) خارجيا : أ - مع الفترات التاريخية السابقة لمعرفة مكان المهجريين فى التاريخ الأدبى

ب - مع الجماعة المعاصرة لجماعة المهجر وهى جماعة أبولو.

(٢) داخليا : أ - داخل كل مجموعة (شمالى - جنوبى) وذلك لتوضيح ريادة وعناصر كل مجموعة .

ب - بين المهجر الشمالى والجنوبى وذلك لتوضيح اتجاهات وميول كل مجموعة.

مع الأخذ فى الاعتبار أن المهجر الشمالى يسبق أبولو زمنيا والمهجر الجنوبى معاصر لها^(١) وقد راعينا أن تكون كل المقارنات بالنسبة المتوية لا بالأعداد وذلك لكوننا لم يتيسر لنا الاطلاع على كافة الأعمال وبالتالي تكون النسب أفضل للحكم .

(١) تأسست الرابطة القلمية التى ضمت شعراء المهجر الشمالى فى ١٩٣٠ وحتى ١٩٣١. وتأسست رابطة العصبة الأندلسية التى ضمت شعراء المهجر الجنوبى فى ١٩٣٢. انظر حسن جاد - م سابق - ص ٧٣، ٧٥، ٧٦. أما جماعة أبولو فقد تأسست عام ١٩٣٢م. قطر محمد سعد فشون - مدرسة أبولو للشعرية، دار المعارف، ١٩٨٢ ص ٣.

أولاً - الأشكال الشعرية :

من جدول رقم (١) يتبين ما يلي :

١ - الشكل العمودى :

ونصداقصيدة الموحدة الوزن والقافية^(١).

بلغت النسبة العامة ٧٣٪ وهى مفاجأة لم تكن نتوقها من شعراء المهجر الذين تمردوا على العروض والقافية وقبيلهما، ومع ذلك فقد كانوا أقل تمسكا بالشكل العمودى من شعراء أبولو الذين بلغت نسبة الشكل العمودى عندهم ٧٩,٢٪ وهى نسبة أعلى من نسبة سابقيهم من شعراء الشمال ومن معاصريهم من شعراء الجنوب وبالتالي فإن ريادة التخلي عن الشكل العمودى تكون جماعة المهجر^{أصل}.

وقد بلغت النسبة عند الشماليين ٧٤,٥٪ وعند الجنوبيين ٧٢,٥٪ وهذه مفاجأة ، حيث أنه من المعروف عن شعراء الشمال اتجاههم نحو التحرر بعكس شعراء الجنوب ، وربما كان سبب ذلك ارتفاع النسبة عند أبى ماضى ٨٦٪ وانخفاضها عند الياس فرحات (٣٤ ٪) وبين شعراء الشمال كان أبو ماضى ونعمة الحاج أكثر للشعراء تمسكا بالشكل العمودى وكانت نسبتهما ٨٦ ٪ ، ٧٧,٥ ٪ ، وكان أقلهما تمسكا بهذا الشكل جبران خليل جبران حيث التزم به فى قصيدتين فقط من قصائده الشعرية البالغة خمس عشرة قصيدة ونسبة ١٣,٥ ٪ ، أما نعمة فقد التزمه فى سبع قصائد فقط من قصائده البالغة ثلاثين قصيدة ونسبة ٢٣,٥ ٪ أى حوالى ربع أعماله وهى نسبة كبيرة إذا ما قوزنت بثورته النقدية على كل ما اعتبره مكبلا للروح للشاعرية . أما شعراء الجنوب فقد كانت النسبة مرتفعة عندهم جميعا وتراوح بين ٨٥ ٪ ، ٩٤,٥ ٪ باستثناء الياس فنصل ٤٨,٥ ٪ ، الياس فرحات ٣٤ ٪ وربما كان ذلك زاجعا إلى اهتمامهما بالرباعيات .

(١) انظر مثلا الغزالي، م سابق، ص ٩.

٢- الشكل المقطوعى :

وهى القصيدة التى تنقسم إلى مقطوعات ، وكل مقطوعة تتكون من عدد من الأبيات موحدة القافية^(١). وقد اعتبرنا للرباعيات من ضمن الشكل المقطوعى وذلك مرجعه إلى أن الرباعيات هى مقطوعات من أربعة أبيات موحدة القافية ولو اعتبرناها لونا منفصلا لجاز لنا أن نعتبر القصائد التى تتكون مقطوعاتها من عشرة أبيات لكل منها فذا مستقلا، وكذلك التى تتكون من ثلاثة أبيات أو خمسة ، الخ وهى كثيرة فى أشعار المهجر عموما.

بلغت النسبة العامة لاستخدام الشكل المقطوعى إلى مجمل إنتاج المهجر الشعرى ١٥٪ وهى نسبة كبيرة وعالية خصوصا إذا علمنا أن النسبة لدى جماعة أبولو هى ٤,٦٪ وهى تؤكد اتجاه شعراء المهجر للانطلاق من قيود الشكل العمودى الموروث وريادتهم للتحرر الشعرى .

وقد بلغت نسبة الشكل المقطوعى إلى مجمل الأعمال ٦٪ الشمال ، ١٨٪ الجنوب . والحقيقة أن هذا ربما كان راجعا إلى اهتمام الجنوبيين بالرباعيات، فقد نظم فيها إلياس فرحات ديوانا كاملا (رباعيات فرحات) بلغ عدده مائة وخمس وستين رباعية بنسبة تبلغ حوالى ٥٠٪ من أعماله، ونظم إلياس قنصل أربعاً وثلاثين رباعية ضمن ديوانه (الشاكك الشاككة) لتبلغ مائة وتسعا وتسعين رباعية، وقد تمكنا من الاطلاع عليها فى حين لم نشر المراجع التى اطلعت عليها إلى وجود رباعيات ضمن إنتاج المهجر الشمالى ولم أطلع على شىء منها .

وعلى عكس الشكل التقليدى ، فإن زيادة هذا الشكل بين شعراء الشمال كانت لنسيمة وجبران (٣,٥٪ ، ١٣,٥٪) فى حين كان أبو ماضى ونعمة الحاج أقلهم توظيفا له وكانت نسبتها ٢,٥٪ ، ٣,٥٪ وتتأكد ظاهرة العلاقة العكسية بين الشكل المقطوعى والشكل العمودى فى المهجر الجنوبى أيضا، فالزيادة لإلياس قنصل والياس فرحات أما باقى الشعراء فى الجنوب فكانت نسبتهم منخفضة بشكل عام ، فضلا عن أن المعاليف

(١) قطر مثلا شفيح السيد، م سابق، ص ١٦٨.

جدول (٣) بيان طوائف متنوعة

| الشاعر | | | مجموع | | | | | مقطوعى | |
|-------------------|------------|--|-------|-------|------|------|------|--------|-------|
| | | | تلاى | مرامى | خلى | أخرى | جملة | ثابت | متغير |
| المهجى الجنوبى | فرحات | | ٠ | ١ | ٦ | ٠ | ٧ | ١٧٧ | ٤ |
| | القروى | | ٠ | ٠ | ١١ | ٠ | ١١ | ١٨ | ٧ |
| | فوزى | | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ |
| | الباس قنصل | | ٠ | ٣ | ١ | ٠ | ٤ | ٤٠ | ٢ |
| | الملنى | | ١ | ٠ | ١ | ٠ | ٢ | ١ | ٠ |
| | زكى قنصل | | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٢ | ٣ |
| | مرشدى | | ٠ | ١ | ٠ | ١ | ٢ | ٠ | ٠ |
| | شعق | | ١ | ٠ | ٠ | ٠ | ١ | ٠ | ٠ |
| اجالى | علا | | ٣ | ٥ | ٢٠ | ١ | ٢٩ | ٢٣٨ | ١٦ |
| | نسبة % | | ١٠ | ١٧ | ٦٨ | ٥ | ٩٤ | ٩٤ | ٦ |
| المهجى الشمالى | الحاج | | ٠ | ٤ | ٣ | ٠ | ٧ | ٠ | ٤ |
| | جبران | | ١ | ٠ | ٠ | ٠ | ١ | ٠ | ٢ |
| | ابوماضى | | ٠ | ٦ | ٧ | ٠ | ١٣ | ٠ | ٧ |
| | مرشد ابوب | | ٠ | ٢ | ٣ | ١ | ٦ | ٢ | ٣ |
| | نعمت | | ٠ | ١ | ١ | ٠ | ٢ | ٩ | ١ |
| اجالى | علا | | ١ | ١٣ | ١٤ | ١ | ٢٩ | ١١ | ١٧ |
| | نسبة % | | ٤ | ٤٤ | ٤٨ | ٤ | ٤٠ | ٤٠ | ٦٠ |
| اجالى | علا | | ٤ | ١٨ | ٣٤ | ٢ | ٥٨ | ٢٤٩ | ٣٣ |
| | نسبة % | | ٦,٩ | ٣١ | ٥٨,٦ | ٣,٤ | ٨٨ | ٨٨ | ١٢ |

(رشدى وفوزى وشفيق ورياض) لم يستخدموه على الإطلاق فيما اطلعنا عليه
نهم من أشعار .

وقد جاءت القصائد المقطوعة على صورتين :

الأولى : ثابتة فى عدد المقطوعات داخل القصيدة .

الثانية : متغيرة فى عدد المقطوعات داخل القصيدة .

ومن جدول رقم (٢) يتضح ان نسبة الثبات ٩٤% ، والتغير ٦% للجنوبى ، أما الشمالى
فكانت نسبة الثبات ٤٠% ، والتغير ٦٠% وهى نتائج توضح اتجاه الشمال إلى التحرر
والانطلاق من قيد الحد الثابت .

٣ - المزدوج :

وهى قصيدة تكتصر وحدة القافية فيها على العروض والضرب للبيت الواحد فقط وكثيرا
ما تستخدم فى نظم العلوم^(١) .

والحقيقة أن شعراء المهجر عموما لم يحفظوا بهذا الشكل الشعرى فجاء نادرا، وهذا يرجع
إلى عدم مناسيته للتعبير عن مشاعرهم التى غلب عليها التأمل والتساؤل .
أما النسبة العامة فبلغت ٥% وهى توضح تجاهل المهجر عموما لهذا الشكل، خصوصا
إذا علمنا أن النسبة عند جماعة أبوللو بلغت ٨% .

وفى المهجر الشمالى لم ينظمه سوى أبو ماضى فى قصيدتين لتبلغ نسبته ٤% فى
اجمالى الشمال . وفى الجنوب نظم القروى مرة واحدة وإلياس فرحات ثلاث مرات لتبلغ
نسبته فى الجنوب ٣% .

٤ - المربع :

وفيه تنقسم القصيدة إلى أقسام ذات أربعة أشطر، ويراعى الشاعر نظاما ما للتقنية، فقد
تكون الأشطر الأربعة بقافية واحدة، وهذا ما يسمى بالدوبيت، وقد تكون التقنية بنسق

(١) انظر مثلا محمود مصطفى، اهدى سبيل... مكتبة محمد على صبح، القاهرة/٢٢/١٩٨٢، ص ١٥٦ .

ب ا^(١) وواضح أن المربع يتيح الفرصة للشاعر - وبدرجة أكبر من المزدوج - في التعبير عن معانيه وأفكاره في شكل لقطات سريعة تحمل في نفس الوقت إيقاعاً موسيقياً واضحاً بفضل تنسيق القوافي الذي يتطلسه المربع . ومن ثم فقد لاقى قبولاً أكبر من المزدوج وإن كان أقل من باقي الأشكال الشعرية.

أما بالنسبة لاستخدام شكل المربع في المهجر عموماً فقد بلغت ١,٥٪ وهي نسبة ضئيلة خصوصاً إذا علمنا أن النسبة لدى شعراء أبوللو هي ٩,٩٪ وبالتالي يكون شعراء المهجر جميعاً قد تقدموا خطوة ملحوظة تجاه التخلص من أنساق النقفية التي تعيق المعاني وانسياب المشاعر .

ومن الطبيعي أن يجد المربع رواجاً نسبياً أكبر لدى شعراء المهجر الشمالي وذلك لأنه أكثر ملائمة لأفكارهم السريعة وتساؤلاتهم الحائرة فبلغت نسبته في المهجر الشمالي ٢,٥٪ واستخدمه جبران ثلاث مرات ضمن أعماله الخمسة عشر وبنسبة ٢٠٪ ويليه نعيمة فوظفه أربع مرات ضمن قصائده الثلاثين وبنسبة ١٣,٥٪ ، أما نعمة الحاج فلو يوظفه على الإطلاق - فيما اطلعت عليه - ووظفه أبو ماضي مرتين فقط في ديوانه الضخم ، أما شعراء المهجر الجنوبي فلم يعيروهم اهتماماً ملحوظاً وذلك لخفته وسرعة تغير قوافيه فبلغت النسبة لديهم ١٪ وكان القروي أكثر من استخدمه فقد استخدمه في عشرة قصائد في ديوانه الضخم وبنسبة ١,٥٪ أما باقي الشعراء فيتراوحون بين الاستخدام مرة واحدة وعدم الاستخدام .

٥ - المسمط :

وفيه تنقسم القصيدة إلى أنواع : منها المثلث وقوافيه : أ ب - ح ح ب - ع ب ومنها المربع وقوافيه : أ ب - ح ح ح ب - ع ع ب ومنها الخمس وقوافيه : أ ب - ح ح ح ح ب - ع ع ع ب والأخير هو أكثر أنواع الشعر المسمط انتشاراً حتى كاد ينفرد باسم المسمط ، والشرط في

(١) انظر مثلاً ، إبراهيم أنيس، م الشعر م سابق، ص ٣٠٢.

المسمط أن تتكرر قافية واحدة تسمى المسمط أو عمود القصيدة وللشاعر مطلق الحرية في اختيار العدد الذى يروقه من القوافى الفرعية^(١).

كانت النسبة العامة لتوظيف شكل المسمط لدى المهجريين عموماً ٣٪ وهى نسبة قليلة تؤكد أن المهجريين لم يجدوا ضالتهم فى هذا النسق وإن كان ذلك لا يمنع أن شعراء أبوللو لهم السبق فى التخلّى عنه فقد كانت النسبة لديهم ١,٦٪ وهى أقل حتى من نسبة معاصريهم الجنوبيين.

والمسمط - بشكل عام - يعطى مساحة أكثر براحاً من المربع، وبالتالي تكون هناك فرصة للشاعر للتعبير عن أفكار، وتأملات يربطها محور واحد، يحتل عمود المسمط، وهذا يتأكد من الاطلاع على جدول رقم (٢) فقد استخدم شعراء المهجر عموماً المسمطات الثلاثية والرباعية والخماسية لكن اللافت للنظر، أن درجة التفضيل كانت واحدة تقريباً عند الشمالى والجنوبى فكلاهما فضل الخماسى ثم الرباعى ثم الثلاثى، وهذا مرجعه ربما إلى أن المسمط الخماسى يعطى فرصة أكبر من الأخيرين فى استيعاب الفكرة وعرضها إلى حد ما . وقد تساوى الشمالى والجنوبى فى عدد مرات استخدام المسمط لكن النسبة كانت فى الشمالى ٦٪ فى حين أنها فى الجنوبى ٢٪ والحقيقة أن ذلك قد يثير الدهشة ولكن بتأمل الجدول يتضح أن سبب ارتفاع النسبة لدى الشمالى هو ارتفاعها لدى أبى ماضى ونعمة الحاج وهما شاعران معروفان بميولهما التراثية وهذا يتضح من نسبة توظيفها العالية للشكل العمودى . أما ميخائيل نعيمة فوظفه مرتين وجبران مرة واحدة وهذا طبيعى ، عند شاعرين يريدان الانطلاق من أسر القوافى، أما المهجر الجنوبى فيفاجئنا بنسبته المنخفضة ، والمتأمل للجدول يرى أن نسب التوظيف متقاربة - وإن كان أعلاما رشدى المعلوف ، وهذا خادع أيضاً حيث وظفه مرتين ولكن قلة أعماله التى اطلعنا عليها ساعدت على ارتفاع النسبة، وهذا التقارب فى نسب التوظيف يؤكد اتجاهاً

(١) مصطفى عوض الكريم، فن التوشيح دار الثقافة بيروت ١٩٥٩، ص ٤٨.

عاما لدى الجنوبيين الى نبذ المسمط عموما بشكل كبير حيث أنه يقيد المشاعرية بنسق جامد إلى حد ما. ويتضح ذلك من قلة توظيفه عند الجميع خصوصا أصحاب الانتاج العزيز، فالقروى وظفه إحدى عشرة مرة وفرحات سبع مرات وكانت النسبة لديهما ٢٪.

٦ - الموشحة

وهي قصيدة تتألف من قفل يسمى مركزا وتتعدد شطوره ، ويليه غصن متعدد الشطور ، وتتحد أجزاء الأقفال جميعا في القافية بينما تختلف القافية بين الأغصان ، وإن كانت موحدة داخل الغصن نفسه^(١) . والفرق بين المسمط والموشح أن الشطر في نهاية أدوار المسمط واحد بينما في مراكز الموشحة متعددة^(٢) .

بلغت النسبة العامة لشبوع الموشحة في اشعار المهجر ٣٪ وهي نسبة تزيد عن نسبة شبوعه لدى شعراء أبولو الذين بلغت نسبتهم ٢٪ وهذا لا يعنى أن جماعة أبولو لها سبق في الانطلاق من الأساق التراثية حيث أن المهجر الجنوبي - المعاصر لأبولو - كان أكثر انطلاقا وتحررا من نسق الموشح الذى لا يناسب المشاعر العميقة، ويتطلب قطع الدلفات الشعورية المتألمة، حرصا على متطلبات النسق المعلوم مسبقا وبالتالي إخضاع المضمون والعامطة لإيقاع مفروض عليهما وهذا يناقض نظرة المهجريين عموما للشعر وموسيقاه.

وقد بلغت نسبة شبوع الموشحة في أشعار المهجر الشمالى ٧,٥٪ وقد ساعد على ارتفاع النسبة وجوده الواضح لدى أبى ماضى ونعمة الحاج فقد استخدماه فى ست وعشرين قصيدة فى حين وظفه باقى شعراء الشمالى فى عشر قصائد فقط أما المهجر الجنوبى فيفاجئنا بتجاهل شعرائه للموشح بشكل واضح فقد بلغت نسبته لديهم ١,٥٪ ويزيد دهشتنا أن نسب التوظيف لدى الشعراء متقاربة بشكل كبير ، فهي تتراوح بين ١,٥ ، ٣٪ وحتى

(١) شوقى حنيف، العصر الأندلسى، دار المعارف ، ص١٤٦.

(٢) السابق ، ص١٤٩، والغزلى م سابق، ص١٣٢.

شاعرهم القروى - التراثي الكبير - كانت النسبة لدية ١,٥٪ . والحقيقة أنها نتيجة غير متوقعة فالمعروف عن المهجر الجنوبي اتجاههم المحافظ على التقاليد الشعرية الموروثة ويظهر هذا جليا من إطلاق اسم العصبة الأندلسية على جماعتهم. كما يظهر من احتفانهم بالرباعيات كما عند فرحات الذى تبلغ رباعياته أكثر من نصف إنتاجه الغزير، ومن ثم فقد كنا نتوقع منهم احتفاءً بالأنساق التراثية خصوصا الموشح بعكس شعراء المهجر الشمالي الذين كانوا تواقين إلى الانطلاق والتحرر كما تبين لنا من مناقشة بعض آراء نعيمة مستشار جماعتهم.

٧- تنوع القوافي :

ويشمل كل ما عدا السابق ، سواء كان مزجا بين نوعين أو تنوعا بلا قاعدة أو بقاعدة أخذها الشاعر عن الأدب غير العربية .

وقد بلغت النسبة العامة للتنوع فى شعر المهجر ٤٪ وهى نسبة جيدة خصوصا إذا قيست بالنسبة لدى شعراء أبولو وهى ١,٩٪ وهذا يظهر ويؤكد ريادة المهجر للانطلاق خارج الأنساق المسبقة ورغبتهم فى كسر قيود الشاعر لإطلاق مشاعره وأحاسيسه. وقد بلغت نسبة التنوع فى الشمالى ٣٪ ومن الطبيعى أن تبلغ مداها لدى جبران بنسبة ٣٣,٥٪ ونعيمة ١٦,٥٪ وأيضا من الطبيعى أن تتخفف لدى أبى ماضى ونعيمة الحاج نظرا لميولهما المحافظة .

أما فى الجنوب فقد بلغت النسبة ٤٪ وقد كان أعلاهما فى نسبة التوظيف فوزى المعلوف حيث نوع فى كل قصائد عمله الوحيد الذى تمكنا من الاطلاع عليه وهو " على بساط الريح " ، ثم يليه شاعرهم المبدع شفيق المعلوف حيث انطلق فى أكثر من ١٠٪ من أعماله ولم يكن غريبا أن تكون لكل نسبة تنوع لدى القروى الشاعر التراثى .

والحقيقة لقد تفوق شعراء المهجر الجنوبي على شعراء المهجر الشمالى فى التنوع والتحرر، ولبتحنوا عن الأنساق التراثية بشكل أكبر من شعراء المهجر الشمالى وكما تبين لنا من استعراض نتائج الإحصاءات التى توصلنا إليها والتى أوضحت نسب شيوع الشكل العمودى والمقطوعى والمزدوج والمربع والمسمط والموشح.

والحقيقة أيضاً أننا يجب أن نعيد النظر في الحكم على شعراء المهجر الجنوبي بالتقليدية أو التراثية ، فالنتائج التي توصلنا إليها تظهر ميولهم التحررية وشخصيتهم الشعرية التوافق للانطلاق بشكل يضارع شعراء المهجر الشمالي إن لم يتفوق عليهم ومع الأخذ في الاعتبار أن الانطلاق لدى الجنوب ربما يكون أثراً بالأراء النقدية التحررية لشعراء الشمالي خصوصاً نعيمة مستشار الرابطة القلمية ، وبنظرتهم الجديدة للشعر . وهذا منطقي ، فأراء نعيمة وجبران المتطورة في نظرتها للشعر والشاعر وأدواته وغاياته لم تكن لتؤثر بشكل فوري في معاصريهم كأبي ماضي ونعمة الحاج ولكنها كانت أكثر تأثيراً في الجيل اللاحق لهم من شعراء الجنوب .

.....

ثانياً . شيوخ الأوزان عند جماعة المهجر

المقارنة الداخلية :

بدراسة جدول رقم (٣) يتبين أن ترتيب شيوخ الأوزان لدى المهجريين كما يلي :

١ المهجر الشمالي :

الكامل - الرمل - البسيط - الخفيف - الطويل - المتقارب - السريع - الوافر - المتدراك
الرجز - الهزج ثم المديد والمنسرح .

وهناك درجة من التفاوت بين الشعراء إلا أن أبا ماضي يعتبر ممثلاً للشمالي .

٢ - المهجر الجنوبي :

الكامل - البسيط - الطويل - الوافر - الخفيف - المتقارب - السريع - الرمل - الرجز -
المجتث - المنسرح - الهزج - المتدراك - المديد .

هناك تفاوت بين الشعراء إلا أن القروي وإلياس فرحات يعتبران ممثلين للجنوبي .

نلاحظ أن :

أ - بحرى المضارع والمقتضب لم يستعملا على الإطلاق لدى الطرفين .

ب - بحر الكامل هو المفضل لدى الطرفين .

ج - ترتيب الأوزان متقارب بين المجموعتين باستثناء الرمل في المركز الثاني عند

الشمالي والوافر في المركز الرابع عند الجنوبي .

٣ - جماعة المهجر

الكامل - البسيط - الطويل - الخفيف - الوافر - الرمل - المتقارب - السريع - الرجز - المجتث المتدارك - المنسرح - الهزج - المديد .

ويلاحظ أنه أقرب إلى الترتيب الجنوبي وذلك بفضل وجود شعراء غزيرى الانتاج فى الجنوبي وهم القروى وفرحات (١٠١٥) عمل مما رجح كفة اتجاهات الجنوبي رغم أن حسابنا بالنسب لا بالأعداد .

المقارنة الخارجية :

أ) (المقارنة مع جماعة أبوللو : بالاطلاع على جدول رقم (٤) يتبين أن ترتيب أكثر الأوزان شيوعا لدى جماعة أبوللو هو : الكامل، الخفيف، الرمل، البسيط ، الطويل ، المتقارب ورغم أن الكامل هو الأول لدى الطرفين إلا أن هناك فرقا واضحا بين جماعة المهجر وجماعة أبوللو من ناحية - وأن هناك تقاربا واضحا بين المهجر الشمالى وبين أبوللو مما يدل على اثر تطابق الميول الأدبية والنقدية التحريرية لدى الطرفين فى حين أن المهجر الجنوبي يختلف مع هذا الترتيب ويميل إلى المحافظة على نسبة الشيوخ التراثية للأوزان .

ب) المقارنة مع تاريخ تطور شيوخ الأوزان

يتضح من جدول (٤) وشكل رقم (١) أن :

الخمس أوزان الأكثر شيوعا لدى جماعة المهجر بالترتيب هى :

الكامل - البسيط - الطويل - الخفيف - الوافر .

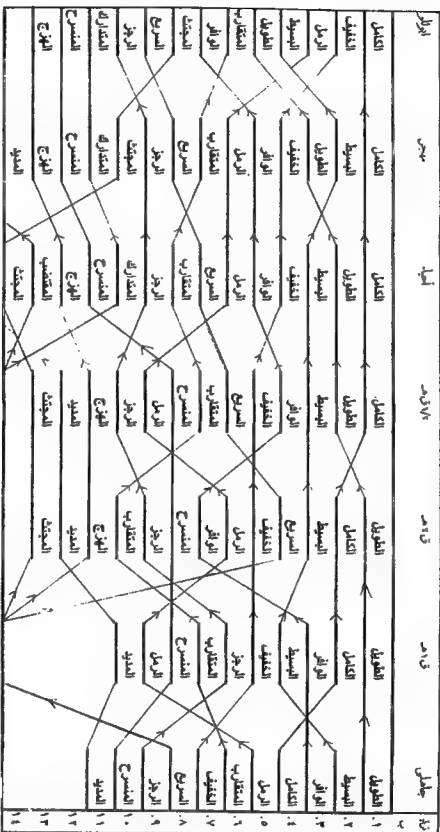
كما يتبين أيضا ، أن هذه الأوزان شائعة بدرجة كبيرة فى جميع مراحل تطور الاستخدام، وأنها تحتل - غالبا - المراكز الخمسة الأولى .

وباستخراج متوسط عام^(١) لترتيب شيوخ استخدام كل وزن من هذه الأوزان

(١) يمكن استخراج متوسط ترتيب استخدام الأوزان فى المراحل الست وهى (العصر الجاهلى - ق ١ هـ - ق ٢ هـ - ١/٢ ق ٣ هـ - عصر الأحياء - جماعة أبوللو) وذلك بتحويل ترتيب الأوزان الخمسة الأولى فى كل مرحلة إلى عدد مفترض من مرات الاستخدام وكما يلى :

الوزن الأول ١٠٠ مرة ، والثقى ٨٠ مرة والثالث ٦٠ مرة والرابع ٤٠ مرة والخامس ٢٠ مرة ثم يجمع مرات الاستخدام المفترضة لكل وزن وتستخدمها على ٦ يكون متوسط استخدام الوزن ثم يتم ترتيب الأوزان حسب -

شكل (١) تطور شجيرة استخدام الأوزان في التاريخ القديم



استقرى عدم الاستخدام

الأوزان الخمسة كان الترتيب كما يلي : الكامل - الطويل - البسيط - الخفيف والوافر .
ومن كل هذا يتضح أن جماعة المهجر لم تحدث تغيرات مفاجئة فى شيوع استخدام الأوزان مقارنة بالمراحل الأدبية المختلفة، بمعنى أنه لم يشع عندها وزن كان مهجوراً ولم تهجر وزناً شائعاً بدرجة كبيرة كما يتأكد ذلك أيضاً من مقارنة جماعة المهجر بعصر الإحياء، حيث يوجد تماثلاً كبيراً بين أوزان المراكز التسعة الأولى لديها علاوة على أن البحرين اللذين أمملهما المهجر (المضارع والمقتضب) لم يستعملا فى التاريخ الأدبى باستثناء ظهور المقتضب فترة الإحياء وإختفائه بعدها.

متوسط الاستخدام المفترض، مع الأخذ فى الاعتبار أن الأعداد المفترضة للاستخدام لكل ترتيب لن تؤثر على متوسط الترتيب إذا نقصناها أو زدناها بشكل عام وبتطبيق هذه العملية تكون النتيجة كما يلى:

| | | | |
|--------|--|------------|----------|
| الطويل | $100 + 100 + 100 + 80 + 80 + 20 = 480$ | المتوسط ٨٠ | لترتيب ٢ |
| الكامل | $40 + 80 + 80 + 100 + 100 + 100 = 500$ | المتوسط ٨٣ | لترتيب ١ |
| البسيط | $80 + 40 + 90 + 60 + 60 + 20 = 320$ | المتوسط ٥٣ | لترتيب ٣ |
| الخفيف | $20 + 20 + 20 + 20 + 40 + 80 = 180$ | المتوسط ٣٠ | لترتيب ٤ |
| الوافر | $60 + 60 + 10 + 40 + 20 + 0 = 180$ | المتوسط ٣٠ | لترتيب ٤ |

ثالثاً - استخدام المجزئات

(أ) المقارنة الداخلية:-

من جدول (٥) يتضح الآتي:-

- ١- إن شعراء المهجر جميعاً قد التزموا بالقواعد العروضية^(١) للجزء فالبحور التي لم تجزأ لديهم هي الطويل والسريع والمنسرح، والبحور التي لم تستعمل إلا مجزوءة هي المجتث والهزج والمديد أما الباقي فتردد بين الجزأ وعدمه عملاً بالرخصة العروضية.
- ٢- إن نسبة المجزوءات عند الشمالي ٢٣٪ وعند الجنوبي ١٥,٦٪ وهذا هو الطبيعي في ظل الاتجاهات الأدبية لديهم.

٣- ترتيب شيوخ الجزء عند الشمال هي :

الرجز - الرمل - المتدارك - الكامل - المتقارب - الوافر - البسيط - الخفيف.

وترتيب الجنوب هو:

الرجز - المتدارك - الرمل - الكامل - الخفيف - المتقارب - البسيط - الوافر، ونلاحظ أن الأربعة أوزان الأولى متكررة لدى الطرفين باستثناء تبادل الرمل والمتدارك للموقعين الثاني والثالث. وأن الأربعة الأواخر متكررة أيضاً لدى الطرفين مع تبادل المراكز وذلك راجع إلى اختلاف شيوخ للبحر أصلاً لدى الطرفين. وإلى طبيعة تركيب هذه البحور، كما أن بحر المتدارك رغم أن استعماله مجزوءاً أقل من مجزوء المتقارب إلا أن استعماله أصلاً قليل، فجعل النسبة أعلى، بعكس حالة المتقارب فشيوعه كبير مما قلل النسبة المنوية.

(ب) المقارنة الخارجية: من جدول ٥ يتبين

١- ترتيب شيوخ الجزء في الأوزان عند المهجر هو:

الرجز - المتدارك - الرمل - الكامل - الخفيف - المتقارب - البسيط - الوافر.

(١) للمنهوري - الحاشية، م سابق، ص ٩٩.

٢- الترتيب عند أبولو:

الرجز - الرمل - المتدارك - البسيط - الوافر - الكامل - الخفيف - المتقارب
ونلاحظ أن الثلاثة أوزان الأولى متكررة باستثناء تبادل الرمل والمتدارك للموقعين الثاني والثالث وهذا يوضح أن جماعة المهجر لم تحدث جديداً في هذا المجال.
ومن حيث التطور التاريخي لظاهرة الجزء، نلاحظ أن هذه الظاهرة لم تمثل ظاهرة واضحة عند المهجريين؛ حيث بلغت النسبة ١٧,٥٪ بعكس جماعة أبولو التي بلغت نسبتهم ٣١٪ هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فهذه النسبة عند المهجر لا تمثل علامة في تطور هذه الظاهرة فقد بدأت من ١٠٪ في الجاهلي ثم وصلت إلى ٢٨٪ عند أبي نواس^(١) ثم ٣١٪ عند أبوللو وبالتالي فإن ١٧,٥٪ نسبة لا تمثل انحرافاً في تاريخ الظاهرة وربما كان هذا راجعاً إلى أننا لم نتكمن من الإطلاع على بعض أعمال المهجر الشمالي المعروف بميوله التحررية.

١- رابعاً - استخدام الأوزان مشطورة ومنهوكة وتفعيلة واحدة

من جدول ٦ يتبين أن الأوزان الأتية استخدمت مشطورة ومنهوكة وتفعيلة واحدة (بتجنب حالات الجزء والتمام).

١- الشمالي:

| | | |
|----------|-------|---------------|
| السريع | مشطور | ومنهوك |
| الوافر | | منهوك |
| الرمل | مشطور | ومنهوك وواحدة |
| المتدارك | | منهوك |
| الخفيف | مشطور | وواحدة |
| المتقارب | مشطور | ومنهوك |
| الرجز | | منهوك |

(١) البحرى، أبولو، م سابق، ص ٦٢.

| المجتث للكامل | منهوك | واحدة |
|------------------|-------|--------|
| ٢- الجنوب:- | | واحدة |
| الرمل | مشطور | ومنهوك |
| البسيط | مشطور | ومنهوك |
| الرجز | مشطور | ومنهوك |
| الخفيف | مشطور | ومنهوك |
| الكامل | مشطور | ومنهوك |
| السريع | مشطور | ومنهوك |
| الهزج | منهوك | |
| المتقارب | مشطور | ومنهوك |
| المتدارك | منهوك | واحدة |

فإذا علمنا أن الشطر يجوز في السريع والرجز، والنهك يجوز في المنسرح والرجز^(١) يتبين لنا أن الطرفين الشمالي والجنوبي، والمهجر عموماً، قد حطموها هذه القاعدة تماماً، إلا أن الشماليين كانوا أكثر توظيفاً لهذه التقنية، وبلغت النسبة لديهم ٦,٤٪ وكالمادة كان جبران ونعيمة وراء كل ظاهرة تحررية تفسح الطريق أمام الشاعر ليعبر عن أحاسيسه بلا قيود وكانت نسبتها ٢٦,٧٪ و ١٦,٧٪ وكعادة أبي ماضي كان أكثرهم بعداً عن هذه الجراءة العروضية.

أما شعراء الجنوب، فلم يقبلوا على هذه الظاهرة بشكل كبير فكانت النسبة لديهم ٣,٦٪ وفي داخل المجموعة كانت أعلاها عند رشدي المelop والإياس قنصل، أما إرتفاعها عند فوزي المelop فربما كان مرجعه إلى أننا لم نتمكن من الاطلاع على كافة

(١) قنصوري - الحاشية، م سابق، ص ٩٩.

أعماله باستثناء ملحنته " بساط الرياح " التي وظف فيها أكثر من حالة وزننية في جميع قصائدها البالغة أربع عشرة قصيدة أما القروى، فلم تزد النسبة لديه عن ١,٣٪ ليبر من جديد عن ميوله التراثية المحافظة أما شقيقه المدني وزكى كنصل فلم يوظفاها فيما أطلعا عليه من أعمالهما.

أما شعراء جماعة أبولو فقد اتفقوا مع شعراء المهجر في الخروج على قواعد الشطر والنهك واستخدموا كل الأوزان في كل الحالات تقريباً^(١) أما من حيث شيوع هذه الظاهرة لديهم فكانت في حدود ٢,٥٪.

وبالتالى فقد كانوا أقل جرأة من سابقيهم المهجر الشمالى ومعاصريهم المهجر الجنوبى ومن ثم، فالريادة المهجريّة تتأكد في هذه الزاوية حيث بلغت النسبة العامة للمهجر ٤,٤٪.

خامساً - المزج بين الحالات الوزنية

من جدول ٦ تبين:

١- بلغت الحالات عند الشمال ٣١ حالة بنسبة ٦,٤٪

٢- بلغت الحالات عند الجنوب ٥١ حالة بنسبة ٣,٦٪

وتفسير قلة الحالات عند الشمال هي عدم تيسر الإطلاع على كل أشعار الشمال كما أن النسبة المنوية تظهر الوضع الطبيعى للاتجاهات الابنية لدى الطرفين وهي مظهر آخر لرغبة الشمال في التنويع وفك القيود.

بلغت النسبة الإجمالية لمزج الحالات عند المهجر ٤,٤٪ وهي نسبة مرتفعة نظنها غير مسبقة خاصة وإن النسبة عند جماعة أبولو هي ٢,٢٪^(١)، وهذا يضاف إلى ملامح التحرر الهجرى وريادتهم نحو مزيد من الانطلاق.

(١) البحرى - أبولو ، ص ٢٢٦، لاحظ اختلاف طريقة اعداد الجدول في هذا البحث عنه في هذا المرجع.

(٢) السابق، ص ٢٢٦ وقد قمنا ببعض العمليات الحسابية لتيسير المقارنة.

جدول (٦) بيان قصائد استخدام أكثر من حالة وزنية

| الش | | | | | | |
|-----|---------------|-----------------------------|---|------------------|-----|-----------------------------------|
| عدد | الشاعر | الديوان | م | القصيدة | ص | الحالات |
| ٥ | ميخائيل نعيمة | همس الجنون | ١ | من سفر الزمان | ٢٦ | السرع مشطور وشطين |
| | | | ٢ | أنهى | ١٤ | الوافى مجزوء ومنهوك |
| | | | ٣ | إنتهالات | ٢٥ | رمل تار ومنهوك |
| | | | ٤ | ترنمة | ٨٧ | المتدارك تار ومنهوك |
| | | | ٥ | يا صفيى | ٧٥ | الحفيف تار ومشطور |
| ٥ | رشيد أريو | أفانى الدرويش | ١ | المسافر | ٦٢ | المتقارب تار ومنهوك |
| | | | ٢ | فكركى لبنان | ٣٦ | السرع مشطور وشطين (فاعل) قس البيت |
| | | | ٣ | السر | ٤٨ | الرمل مشطور وواحدة قس البيت |
| | | | ٤ | خيمة الشاطور | ٥٦ | الرمل مشطور وواحدة قس البيت |
| | | | ٥ | الفنس الحامرة | ٧٧ | المتقارب تار ومشطور |
| ٤ | جبران خليل | الأعمال الكمال | ١ | المواكب | ٣٥٣ | البسيط تار والرمل مجزوء |
| | | | ٢ | أغنية الليل | ٦٠٥ | الرمل مشطور وواحدة قس البيت |
| | | | ٣ | يا قس | ٥٩٨ | الرمل مجزوء ومنهوك |
| | | | ٤ | ماذا قول الساقية | ٦١٥ | الرمل تار ومشطور وواحدة |
| ١١ | نعمه الحاج | ديوان نعمة الحاج جـ ١ | ١ | ليلة أشرق | ٩ | الرمل تار ومشطور وواحدة |
| | | | ٢ | حياة الشاعر | ٢٠ | الرمل مجزوء ومنهوك |
| | | | ٣ | هوى عليك | ٣٥ | المجت منهوك واحدة قس البيت |
| | | | ٤ | كتب السكره | ٤٦ | الكمال مجزوء واحدة |
| | | | ٥ | أقصى | ٥٨ | المتقارب تار ومنهوك |
| | | | ٦ | أين أين | ٦٧ | الحفيف مجزوء وواحدة |
| | | | ٧ | أين بنت الدنان | ٧٣ | الحفيف تار ومشطور وواحدة قس البيت |

تابع جدول (٦) بيان قصائد استخدام أكثر من حالة وزنية

| تابع الشـمالـي | | | | | | |
|----------------|----------------------|---------------------|----|------------------|-----|--|
| عدد | الشاعر | الديوان | م | القصيدة | ص | الحالات |
| ٦ | إسـلـمـا أبو ماضي | الأعمال الحكاملة | ٨ | إذامت | ٧٨ | الطويل ثامر والمديد مجزوء |
| | | | ٩ | يامنيتي | ٨٣ | المجتث منهوك وقعبةلة واحدة نفس البيت |
| | | | ١٠ | سريع وخرف | ١٢٩ | السريع ثامر وقعبةلة (مستغلان) |
| | | | ١١ | الى الليل النافع | ١٥٣ | المخفيف مشطور والمتدارك مجزوء نفس البيت |
| | | | ١ | أمنية الإله | ١٤٢ | الطويل ثامر والبسيط مخلع والمتقارب مجزوء |
| | | | ٢ | مصراع القمر | ٢٩٣ | المخفيف ثامر ومجزوء وواحدة والرمل ثامر |
| | | | ٣ | لو | ٤٨٦ | السريع ثامر ومشطور |
| | | | ٤ | ابن الليل | ٥٨٧ | الرمل مجزوء وواحدة |
| ٨ | | | ٥ | عسى | ٨١١ | السريع ثامر والوافر مجزوء |
| | | | ٦ | عروس الجبال | ٨٥٠ | السريع ثامر ومشطور |
| ٣١ | | قصائد الشماليين | | النسبة ٦,٤ % | | |

| الجدول | | | | | | |
|--------|--------|---------------------|---|-------------------|-----|-------------------------------|
| ٨ | القروي | الأعمال الحكاملة | ١ | الغروب والشمس | ١٠٩ | رمل مشطور وواحدة نفس البيت |
| | | | ٢ | أنشودة الغروب | ١١٢ | البسيط منهوك وواحدة نفس البيت |
| | | | ٣ | جميل | ٣٨٨ | البسيط ثامر والمجتث مجزوء |
| | | | ٤ | الآخر حمار الفرية | ٦٠٢ | السريع ثامر والرجز مجزوء |
| | | | ٥ | الإحسان | ٦٠٦ | الرجز مشطور ومنهوك |
| | | | ٦ | لوترين | ١٦٠ | المخفيف مجزوء وواحدة |
| | | | ٧ | الشاعر المتبلى | ٦٠٧ | الرمل ثامر وواحدة |
| | | | ٨ | ليوسى | ٦٨٠ | الرجز ثامر ومجزوء |

تابع جدول (٦) بيان قصائد استخدام أكثر من حالة وزنية

| تابع الجدول | | | | | |
|-------------|-----------------|------------------|----|-------------------|--------|
| عدد | الشاعر | الديوان | م | القصيدة | ص |
| ١٤ | فوزى الملوف | على بساط الرج | ١٤ | شكل القصائد | الملمة |
| ٢ | مراض الملوف | خيالات | ١ | أنت الحياة | ٢١ |
| | | نورقة النيب | ٢ | عودة القمر | ٣٧ |
| ٥ | شفيق الملوف | عقصر | ١ | حديث المرافة | ٤٥ |
| | | | ٢ | همس الجمال | ١٠٥ |
| | | منابل | ٣ | يسامرا | ١٠٢ |
| | | مراغوث | ٤ | قد ذهب الاحلام | ١٢٠ |
| | | | ٥ | طفولة | ١٨٣ |
| ٣ | مرشدى الملوف | اول الربيع | ١ | بلادي | ٧ |
| | | | ٢ | نشيد الارض | ١٨ |
| | | | ٣ | الموعذ الأخير | ٥٤ |
| ١٤ | الباس فرحات | ديوان | ١ | يا حمامة | ٤٨ |
| | | فرحات | ٢ | احدى الليالى | ٨٩ |
| | | | ٣ | الى السورى الاعظم | ١٢٣ |
| | | | ٤ | مناغاة ليلي | ١٤٠ |
| | | | ٥ | لو ترفن | ١٤٩ |
| | | | ٦ | مرحبا | ١٧٨ |
| | | | ٧ | مرية الطوق | ١٨٤ |
| | | | ٨ | موطنى | ١٩٢ |

تابع جدول (٦) بيان قعاقد أستخدم أكثر من حالة وزنية

| تابع الجدول | | | | | |
|-------------|--------------|---------|----------------|----------------------|------------|
| عدد | الشاعر | الديوان | م | القصدية | ص |
| | الراعى | احلام | ٩ | الحمد والحب والسياسة | ١٥ |
| | | الراعى | ١٠ | سلام القاب | ٣٩ |
| | | | ١١ | ؟ | ١٠٩ |
| | مطلع | مطلع | ١٢ | تخليق على مكتب | ١٢٤ |
| | | الشتاء | ١٣ | البحيرة الجافة | ١٣٦ |
| | | | ١٤ | الجزائر | ١٤٢ |
| ٥ | الياس قصل | السهام | ١ | تشيد سوريا | ٢٩ |
| | | البريات | ٢ | القلب المنسدة | ١٧ |
| | | | ٣ | الحب الصيق | ٢٢ |
| | | | ٤ | لوعة الذكرى | ٥٣ |
| | | | ٥ | الحب الأزل | ٦٦ |
| ٥١ | قعاقد الجنون | | النسبة المئوية | | |
| | اجمال الهجرى | | عدد | ٨٢ | نسبة ٤,٤ % |

| الجنون | | | الشمالي | | |
|--------|--------|---------------|---------|--------|---------------|
| عدد | نسبة % | الشاعر | عدد | نسبة % | الشاعر |
| ١١ | ٩,٢ | الحاج | ١٤ | ٤,٣ | فرحات |
| ٤ | ٢٦,٧ | جبران | ٨ | ١,٣ | القروى |
| ٦ | ٢,١ | ابراهيمى | ١٤ | ١٠٠ | فوزى |
| ٥ | ١٣,٥ | وشيد ايوب | ٥ | ٤,٨ | الياس قصل |
| ٥ | ١٦,٧ | نعمية | ٥ | ٥ | المسى |
| | | | ٥ | ٥ | زكى قصل |
| | | | ٣ | ٩ | وشيدى |
| | | | ٥ | ٤ | شفيق |
| | | | ٢ | ٢,٢ | واض |
| ٣١ | ٦,٤ | اجمال الشمالي | ٥١ | ٢,٦ | اجمال الجنوبي |

سادساً - استخدام المزج بين الأوزان في القصيدة الواحدة

المقارنة الخارجية:-

بلغت حالات المزج في أشعار المهجر ٢٥ حالة بنسبة ١,٣٪ ونظن أنها ظاهرة سبق إليها المهجر بشكل واضح وإن كانت موجودة عند أبوللو بعدد ٣٠ حالة وبنسبة ١,١٤٪ تقريباً^(١) فالزيادة للمهجر في هذه الزاوية.

المقارنة الداخلية:-

بالإطلاع على جدول ٧ يتبين:

١- بلغت نسبة المزج عند الشمال ٢,٣٪ وعند الجنوب ١٪ وهذا منطقي قياساً على اتجاهات التحرر أو المحافظة لديهم.

٢- أن الأوزان الممزوجة في الشمال هي الطويل /// - البسيط //// - الكامل /// - الرمل //// - الخفيف // - المتدارك / - المجتث / - الهزج / - السريع /// - الرجز / - المتقارب // - الوافر //.

ولا يوجد قانون واضح يربط الأوزان الممزوجة.

٣- الأوزان الممزوجة في الجنوب هي البسيط //// / - الخفيف // - الطويل /// - المجتث / الكامل / - المتقارب / - السريع //// - الرجز //// // - الرمل / .

ويوجد شيوع واضح للرجز مع البسيط والسريع وتجمع بينهما تفعيلة (مستغفلن)

وكذلك المجتث والبسيط - كما اجتمع الطويل والمتقارب وتجمعهما (فعولن).

إن يوجد قانون - إلى حد ما - يربط الأوزان الممزوجة في المهجر الجنوبي وإذا كان المزج تحرراً - إلى حد ما - فإنه في الجنوبي له قواعد منطقية أما في الشمال فهي انطلاقه بلا قيود.

٤- بلغت حالات المزج داخل البيت الواحد حالتين في المهجر الشمالي.

(١) البهرواي أبوللو، ص ٢٢٩.

جدول (٧) بيان لقائده بما أكثر من وزن

| الش | | | | | |
|-----|---------------------------|----------------|---|-----------------------|-------|
| عدد | الشاعر | الديوان | م | القصيدة | ص |
| ٣ | نعمه الحاج | ديوان | ١ | الحياة | ٧٩ |
| | | | ٢ | إفادت | ٧٨ |
| | | | ٣ | الى الليل التاج | ١٥٣ |
| ٢ | جبران خليل | الاعمال الثمرة | ١ | المواكب | ٣٥٣ |
| | | | ٢ | الشهرة | ٦١٠ |
| ٧ | ابيا ابراهيم | الاعمال | ١ | أمنية الإمة | ١٤٢ |
| | | | ٢ | الشاعر والمفكر الجائر | ٧٧٠ |
| | | | ٣ | جور مجي نروندان | ٧٩٠ |
| | | | ٤ | مسي | ٨١١ |
| | | | ٥ | الشاعر | ٤١٤ |
| | | | ٦ | مصرع القصر | ٢٩٣ |
| | | | ٧ | الجنون | ٥٨٠ |
| | | | | الرجز والحزج | |
| ١٢ | إجمالي المترج عند الشالين | | | النسبة | ٧,٣ % |

| الجد | | | | | |
|------|--------|----------|---|-------------------------|-----|
| عدد | القروي | الاعمال | م | القصيدة | ص |
| ٦ | مرشيد | الحكاملة | ١ | أقصى التجلد | ٢٩٤ |
| | | | ٢ | جميل | ٣٨٨ |
| | | | ٣ | شعكيب | ٤٧٢ |
| | | | ٤ | مرشيد ايوب | ٤٩٠ |
| | | | ٥ | بحكى الشعر | ٥٢٤ |
| | | | ٦ | الانزهار القوية | ٦٠٢ |
| | سليم | | | البيط - الحنيف - الطويل | |
| | | | | البيت - البسيط | |
| | | | | الحكامل - البسيط | |
| | | | | المقارب - الطويل | |
| | | | | الحنيف - الطويل | |
| | | | | السر - الرجز | |

تابع جدول (٧) بيان قصائد بها أكثر من وزن

| عدد | الشاعر | الديوان | م | القصيدة | ص | الحالات |
|-----|-----------------------------|--------------------|----------------------|-----------------|-----|----------------------|
| ٣ | الياس فرحات | احلام الراعى | ١ | سلام القباب | ٣٩ | البسيط - الرجز |
| | | | ٢ | الخنس والحجب | ١٥ | السرج - الرجز |
| | | | ٣ | ؟ | ١٠٩ | البسيط والرجز |
| ١ | مرواض المعلوف | نورق القياب | ١ | ليلى | ٥٠ | الرهل والرجز |
| ٣ | شفيق المعلوف | عقبر سائل ماعوث | ١ | حديث المراقبة | ٤٥ | السرج والرجز |
| | | | ٢ | همس الجماعه | ١٠٥ | السرج والرجز والبسيط |
| | | | ٣ | قدم ذعب الاحلام | ١٢٠ | السرج والرجز |
| ١ | الياس قصص | البريات | ١ | الحب الانهلى | ٦٦ | السرج والرجز والبسيط |
| ١٤ | اجمالى المريج عند المختبرين | | النسبة ١٪ | | | |
| ٢٦ | اجمالى المهجر | | النسبة ١,٣٪ | | | |
| ٣٠ | * ابولو | | النسبة ١,١٤٪ تقريباً | | | |

★ انظر المراجع: ألولو م. ساجد ص ٢٧-٢٨

الأولى هي قصيدة "الى الببل للنايح لنعمة الحاج"^(١). ولثانية مقطوعة "الشهرة لجبران خليل"^(٢) ولم يحدث ذلك فى الجنوبى وهذه أيضا من ملامح الرغبة فى تحطيم القيود عند الشمال.

سابقا - حروف الروى فى القصيدة العمودية

المقارنة الداخلية :

من جدول ٨ يتبين:

أ - أن الحروف الثمانية عند المهجر الشمالى يمكن تقسيمها حسب ترتيب الشيوخ فى المجموعات التالية:-

(١) ر ، ن ، م ، ب ، ل ، د

(٢) ى ، ت ، ء ، هـ ، ك ، س ، ح ، ق

(٣) أ ، ع ، ف ، و ، ج

(٤) حروف لم تأت ث ، خ ، ذ ، ز ، ش ، ص ، ض ، ط ، ظ ، غ

ب - الحروف الثمانية عند المهجر الجنوبى يمكن تقسيمها حسب ترتيب الشيوخ فى المجموعات التالية.

(١) ر ، ب ، ن ، د ، ل ، م

(٢) ق ، ع ، ى ، ت ، ء ، س ، ح ، ك ، ف

(٣) ج ، ا ، ض ، هـ ، و

(٤) ز ، ش ، خ ، ث ، ذ ، ط ، غ - حروف لم تأت ص ، ظ

ونلاحظ أن :

١- المجموعة الأولى الأكثر استخداما أولها الراء عند الطرفين وجميع حروف هذه المجموعة متماثلة عند الطرفين مع تبادل المواقع بينها ولما كانت الفروق فى نسبة

(١) نعمة الحاج، م سابق، ص ١٥٢.

(٢) جبران خليل/ الأعمال الكاملة، دار صادر - بيروت ، د ت ، ص ٦١٠.

الاستخدام ضئيلة جداً، فإن ذلك يؤكد أن هذه المجموعة متماثلة عند الطرفين.

٢- المجموعة الثانية أيضاً متماثلة في الطرفين باستثناء وجود الهاء عند الشمال والعين عند الجنوب وهذا لا يقلل من درجة التماثل العالية رغم تبادل المواقع داخل المجموعتين.

٣- المجموعة الثالثة من خمس حروف تتماثل في ثلاثة منها.

٤- المجموعة الرابعة تشمل الحروف النادرة الاستعمال والتي لم تستخدم وهي متطابقة عند الطرفين باستثناء الضاد لم تستخدم عند الشمال ولكن مستخدمة بقلة عند الجنوب فالذى لم يستخدم في الجنوب لم يستخدم في الشمال والذي لم يستخدم في الشمال نادر جداً في الجنوب.

ومن هذا العرض يتبين أن استخدام حروف الهجاء كروى متماثل تقريباً عند الطرفين وإن كان المهجر الشمالي لديه حروف عديدة لم تستخدم، فربما كان هذا راجعاً إلى أننا لم نتمكن من الاطلاع على جميع أعماله الشعرية وإن كان من غير المتوقع أن يؤثر ذلك على الترتيب العام بشكل كبير.

المقارنة الخارجية :

من شكل ٢ يتبين أن:-

١- الستة حروف الأولى متماثلة في الثلاث مجموعات التراثي - المهجر - أبوللو باستثناء تأخر الراء قليلاً عند أبوللو.

٢- أن الثمانية حروف التالية متماثلة في الثلاث مجموعات باستثناء تأخر التاء عند التراثيين وتأخر الحاء عند أبوللو وتأخر الفاء عند المهجر.

٣- أن العشرة حروف الأخيرة النادرة الاستعمال والتي لم تستخدم عند شعراء المهجر متماثلة تقريباً بين الجميع باستثناء تأخر وضع الصاد والطاء عند المهجر.

مما سبق يتبين أن هناك تماثلاً إلى حد كبير في شيوع استعمال حروف الهجاء كروى بين جماعة المهجر وسابقيها ومعاصريها.

والحقيقة أن الحروف - وإن كانت تختلف في صفاتها الفيزيائية ومكانها على جهاز النطق

- لا تحمل مضامين محددة في ذاتها أو تختص بدلالات أو عواطف معينة، فكل الحروف تستعمل في كل العواطف ومن ثم، لا يمكننا استنتاج دلالات فنية لشيوخ استخدام حروف دون أخرى فهذه المسألة يتحكم فيها عوامل كثيرة تتعلق بالمستوى اللغوي الشائع والمعجم اللغوي الخاص بالشاعر ومجموعة الشعراء في عصر معين إلى غير ذلك مما توصلنا إليه في دراستنا لهذه القضية في الفصل الأول من هذا البحث وتبقى المسألة قيد التحليل الفني لكل قصيدة على حدة.

ثامناً - استخدام الروى المطلق والمقيد

من جدول ٨ يتبين ما يلي:

١- أن نسبة استخدام الروى المطلق والمقيد عند الشمال والجنوب والمهجر عموماً هي ٩٣٪ ، ٧٪.

٢- أن حرف الراء هو أكثر الحروف استخداماً كروى بشكل عام وكروى مقيد وذلك عند الطرفين والمهجر عموماً.

ويفسر البعض استخدام شعراء المهجر للروى المقيد بأن " التمسكين قد يسر لهم أمر القافية وجنبهم مزائق الأخطاء النحوية والعروضية منها"^(١).

والحقيقة أن هذا الفرض - وإن كان يزكّيه كون بعضهم لم يتلق أى نوع من التعليم النظامي وبعضهم لم يكمله - غير صحيح، فتأمل الروى المقيد في معظم قصائدهم ومنها مثلاً قصيدة (المواكب)^(٢) لجبران يهدم هذا الفرض تماماً وتبقى المسألة قيد التحليل النقدي لكل قصيدة على حدة.

(١) حسن جاد، م سبق، ص ٤٢٢.

(٢) جبران خليل، م سبق، ص ٣٥٣.

جدول (أ) بيان شيوخ حروف المسجاء كروى فى التصانيد الواحدة القاطية

| اجل المهر | | | | الشمالي | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|-----------|------|----|------|---------|---|---|---|-----|----|-----|---|---------|---|-----------|---|-------|---|----------|----|----------|---|---|---|---|
| | | | | اجل | | | | | | | | ردي غرب | | شدة الحاج | | حيران | | م. نهاية | | ابو ماضي | | | | |
| | | | | س | | ع | | د | | ر | | س | | ع | | د | | س | | ع | | د | | |
| الوجه | س | ع | د | س | ع | د | س | ع | د | س | ع | د | س | ع | د | س | ع | د | س | ع | د | س | ع | د |
| الف | ١١ | ٣ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ |
| ا | ٧ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ |
| ب | ٢١ | ٢ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ |
| ت | ٧ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ |
| ث | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ |
| ج | ٧ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ |
| ح | ٤ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ |
| خ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ |
| د | ٢٠ | ٣ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ |
| ذ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ |
| ر | ٣٣ | ٣ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ |
| ز | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ |
| س | ٦ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ |
| ش | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ |
| ص | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ |
| ض | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ |
| ط | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ |
| ظ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ |
| ع | ٥ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ |
| غ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ |
| ف | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ |
| ق | ٧ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ |
| ك | ٦ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ |
| ل | ٢٢ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ |
| م | ٢٥ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ |
| ن | ٣٧ | ٢ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ |
| هـ | ١٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ |
| و | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ |
| ى | ٨ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ |
| | ١٣٧٤ | ٩٩ | ١٢٥٥ | | | | | ٣١٠ | ٢٥ | ٣٣٥ | ٣ | ١٤ | ٧ | ٨٥ | ٠ | ٢ | ٠ | ٧ | ١٥ | ١٣٧ | | | | |

- بلغت النسبة المئوية للروى المطلق ٩٣٪، والمقيد ٧٪ وذلك فى المهر الشمالي، والجنوبي، والمهر عمودا.

- عمود النسبة المئوية يوضح نسبة استخدام الحرف إلى جميع الحروف

تابع جدول (أ) بيان شيوخ حروف الهجاء كروى فى القوائد المرحلة التالية

| الرجوع | | رحدى م | | رياض م | | خلف م | | ثلاثى | | زكى ق | | القروى | | اليس ق | | ا. فرحات | | اجالى الجوى | | | |
|--------|------|--------|-----|--------|-----|-------|-----|-------|-----|-------|-----|--------|-----|--------|-----|----------|-----|-------------|------|-----|-----|
| سنة | عدد | سنة | عدد | سنة | عدد | سنة | عدد | سنة | عدد | سنة | عدد | سنة | عدد | سنة | عدد | سنة | عدد | سنة | عدد | سنة | عدد |
| ١١ | ٢٠٠ | ٢٣ | ٣ | ٣٠ | ١ | ٢ | ٠ | ٣ | ٠ | ١٢ | ٠ | ٤ | ٠ | ١ | ٠ | ١ | ٠ | ١١ | ٢٠٠ | ٢٣ | ٣ |
| ١٤ | ٢٠٠ | ١١ | ٠ | ١١ | ٠ | ٢ | ٠ | ٠ | ٠ | ٦ | ٠ | ٢ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ١٤ | ٢٠٠ | ١١ | ٠ |
| ٢ | ١١١ | ١١٨ | ٧ | ١١١ | ٠ | ١٠ | ٠ | ٦ | ٦ | ٥٩ | ٠ | ٩ | ٠ | ٧ | ٠ | ١٢ | ١ | ٢ | ١١١ | ١١٨ | ٧ |
| ١٠ | ٢٠٠ | ٣٤ | ٢ | ٣٢ | ٠ | ٥ | ٠ | ٤ | ٠ | ١١ | ٠ | ١ | ٠ | ١ | ٠ | ٢ | ٤ | ١٠ | ٢٠٠ | ٣٤ | ٢ |
| ١٩ | ٢٠٢ | ٧ | ٠ | ٧ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٧ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ١٩ | ٢٠٢ | ٧ | ٠ |
| ١٤ | ٢٠٠ | ١١ | ٠ | ١١ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٨ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ١ | ٠ | ١٤ | ٢٠٠ | ١١ | ٠ |
| ١٢ | ٣ | ٣٠ | ٣ | ٢٧ | ٠ | ٢ | ٠ | ٠ | ٠ | ١٢ | ٠ | ١ | ٠ | ٢ | ٠ | ٣ | ١ | ١٢ | ٣ | ٣٠ | ٣ |
| ١٨ | ١٠٢ | ٣ | ٠ | ٣ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٢ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ١ | ٠ | ١٨ | ١٠٢ | ٣ | ٠ |
| ٤ | ٢٠ | ٩٨ | ٧ | ٩١ | ٠ | ٩ | ٠ | ٣ | ٤ | ٤٥ | ٠ | ٤ | ١ | ٧ | ١ | ٩ | ١ | ٤ | ٢٠ | ٩٨ | ٧ |
| ٢٠ | ٠٠١ | ١ | ٠ | ١ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ١ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٢٠ | ٠٠١ | ١ | ٠ |
| ١ | ١٠٠ | ١١١ | ١٩ | ١٠٠ | ٢ | ١٥ | ٣ | ٥ | ٩ | ٦٤ | ٠ | ٩ | ١ | ١١ | ٤ | ١٥ | ٠ | ١ | ١٠٠ | ١١١ | ١٩ |
| ١٨ | ٢٠٢ | ٣ | ٠ | ٣ | ٠ | ١ | ٠ | ٠ | ٠ | ١ | ٠ | ٠ | ٠ | ١ | ٠ | ٠ | ٠ | ١٨ | ٢٠٢ | ٣ | ٠ |
| ١١ | ٢٠ | ٢٣ | ١ | ٢٢ | ٠ | ١ | ٠ | ٢ | ١ | ٢٦ | ٠ | ١ | ٠ | ٢ | ٠ | ٠ | ٠ | ١١ | ٢٠ | ٢٣ | ١ |
| ١٨ | ٢٠٢ | ٣ | ٠ | ٣ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٢ | ٠ | ١ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ١٨ | ٢٠٢ | ٣ | ٠ |
| ١ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ١ | ٠ | ٠ | ٠ |
| ١٥ | ٢٠٠ | ٨ | ٠ | ٨ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٦ | ٠ | ٠ | ٠ | ١ | ٠ | ١ | ٠ | ١٥ | ٢٠٠ | ٨ | ٠ |
| ٢٠ | ٠٠١ | ١ | ٠ | ١ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ١ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٢٠ | ٠٠١ | ١ | ٠ |
| ١ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ١ | ٠ | ٠ | ٠ |
| ٨ | ٤ | ٤١ | ٢ | ٣٩ | ٠ | ٧ | ٠ | ٢ | ٢ | ١٧ | ٠ | ١ | ٠ | ١ | ٠ | ٩ | ٠ | ٨ | ٤ | ٤١ | ٢ |
| ٢٠ | ٠٠١ | ١ | ٠ | ١ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ١ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٢٠ | ٠٠١ | ١ | ٠ |
| ١٢ | ٢٠٠ | ٢٥ | ١ | ٢٤ | ٠ | ٤ | ٠ | ١ | ٠ | ١٠ | ٠ | ٢ | ٠ | ٢ | ٠ | ٢ | ١ | ١٢ | ٢٠٠ | ٢٥ | ١ |
| ٧ | ٤٠٢ | ٤٣ | ١ | ٤٢ | ٠ | ٥ | ٠ | ٠ | ١ | ٢٠ | ٠ | ١ | ١ | ٧ | ٠ | ٣ | ٠ | ٧ | ٤٠٢ | ٤٣ | ١ |
| ١٢ | ٢٠٠ | ٣٠ | ١ | ٢٩ | ٠ | ٣ | ٠ | ٠ | ٠ | ١٥ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٢ | ١ | ١٢ | ٢٠٠ | ٣٠ | ١ |
| ٥ | ٢٠٤ | ٩٥ | ٣ | ٩٢ | ١ | ١٠ | ٠ | ٤ | ٠ | ٥٣ | ١ | ٥ | ٠ | ٦ | ١ | ٩ | ٠ | ٥ | ٢٠٤ | ٩٥ | ٣ |
| ٦ | ١ | ٩١ | ١٤ | ٧٧ | ٢ | ١٢ | ٢ | ٥ | ٤ | ٣٧ | ١ | ٤ | ١ | ٤ | ٣ | ٦ | ١ | ٦ | ١ | ٩١ | ١٤ |
| ٣ | ١٠٠٢ | ١٠٤ | ٧ | ١٠١ | ٢ | ٩ | ٠ | ٧ | ٣ | ٥٣ | ٠ | ٣ | ٠ | ١ | ٠ | ١٤ | ٢ | ٣ | ١٠٠٢ | ١٠٤ | ٧ |
| ١٦ | ٢٠٠ | ٧ | ١ | ٦ | ٠ | ١ | ٠ | ٠ | ١ | ٢ | ٠ | ١ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ١٦ | ٢٠٠ | ٧ | ١ |
| ١٧ | ٢٠١ | ٦ | ٠ | ٦ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٦ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ١٧ | ٢٠١ | ٦ | ٠ |
| ٩ | ٢٠٠ | ٣٧ | ٢ | ٣٥ | ٠ | ٤ | ٠ | ٣ | ٠ | ١٩ | ٠ | ٢ | ٠ | ٠ | ٠ | ٣ | ٠ | ٩ | ٢٠٠ | ٣٧ | ٢ |
| ٢ | ١٠١٤ | ٧٤ | ١٠٠ | ٨ | ١٠٢ | ٥ | ٤٥ | ٣١ | ٢٠١ | ٢ | ٥١ | ٤ | ٥٤ | ١١ | ٩٦ | ٩ | ٧٧ | ٢ | ١٠١٤ | ٧٤ | ١٠٠ |

تطور استخدام حروف الهجاء كروى

| التراثي ^(١) | المعجم | أبوللو ^(٢) | الشمالي | الجنوبي |
|------------------------|--------|-----------------------|---------|---------|
| ر | ز | ن | ر | ر |
| ل | ب | ر | ن | ب |
| م | ن | م | م | ن |
| ن | م | د | ب | د |
| ب | د | ل | ل | ل |
| د | ل | ء | د | م |
| س | ي | ب | ي | قي |
| ع | قي | قي | ت | ع |
| قي | ت | هـ | ء | ي |
| ك | ع | ع | ظ | ت |
| ء | ء | ت | ك | ء |
| ح | س | ي | س | س |
| قي | ك | س | ح | ح |
| ي | ح | ك | قي | ك |
| ج | ف هـ | قي | ا | ف |
| ض | ض ا ض | ح | ع | ج |
| ط | ج | ج | ن | ا |
| د | و | ث | و | ض |
| ت | ش | ض | ج | هـ |
| ص | ر | ص | لم تأت | و |
| ث | خ | ط | ث | ز |
| ذ | ث | ز | غ | ش |
| غ | ذ | وش ذ | ذ | خ |
| خ | غ | لم تأت | ز | ث |
| ش | ط | خ | ش | ذ |
| ز | لم تأت | ظ | ص | ط |
| ظ | ص | غ | ض | غ |
| و | ظ | | ط | لم تأت |
| | | | ظ | ص |
| | | | غ | ظ |

(١) انظر: ا. أنيس، م. الشعر، م. سائ، ص ٢٤٨ . (٢) انظر البحراوي، أبوللو، م. سائ، ص ٢٢٣ - ٢٢٤ .

ثاسعاً - استخدام حروف لا يجوز استخدامها كروى

من جدول (٩) يتبين أن هذه الظاهرة نادرة جداً عند الطرفين وهذا يوضح التزام المهجر عموماً بقواعد العروض الخليلي فيما يتعلق بالقافية وكان هذا متوقفاً من أهل الجنوب، أما الشمال فكاننا ننتظر محاولة عدم الالتزام بشكل ما خصوصاً من ميخائيل نعيمة التأثير عليها.

أما استخدام حروف ليست أصلية في الكلمة كروى (انظر جدول ١٠) فهو داخل في إطار ما أجازته العروض ولا غبار عليه من ناحية القواعد، ولم ينتظر منهم وهم الثائرون على القواعد لتتليها أن يرفضوا قواعد منللة أصلاً.

جدول (٩) استعمال حروف التجوز أن تكون رويًا

| م | الشاعر | الحرف | الديوان | القصيدة | ص | الحالات |
|---|---------------|-----------|-----------------|----------------|-----|---------------------------|
| ١ | ميخائيل نعيمة | واو الجمع | ممن الجنون | لما رأيت الناس | ٧١ | يمرحوه - يعيدوه - يرحمونه |
| ٢ | مرشيد أيوب | ها | أغاني الدرويش | في سبيل الحب | ٢٦ | مرواتها - غلها - يها |
| ٣ | مرشدي الملووف | الماء | أول الربيع | جنون | ٤٠ | معه - له - به |
| ٤ | إبّا ابوماضي | الياء | الأعمال الكاملة | حنّة مشتاق | ٨١٤ | دعائها - فؤادها - عظامها |

جدول (١٠) استعمال حروف ليست أصلية وضمائر كروية

| م | الشاعر | ت الفاعل و الثالث (وات) | ك | تكرم | ع جمع مذكر (نن) (ون) | ع مثنى ان بن | م جمع فعلان (ان) | الوقائيد والرفع ن | المكلم نا هن | الجمالي |
|----------------------------|-----------------|-------------------------------|----|------|-------------------------------|-----------------|------------------------|-------------------------|--------------------|---------|
| الشمالي | | | | | | | | | | |
| ١ | ابوماضي | ٧ | ١ | ١ | ٣ | ٠ | ١ | ١ | ٠ | ١٤ |
| ٢ | لعمدة الحاج | ٣ | ٢ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٥ |
| ٣ | ميخائيل نعيمة | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ١ | ٠ | ٠ | ١ |
| | الجمالي شمالي | ١٠ | ٣ | ١ | ٣ | ٠ | ٢ | ١ | ٠ | ٢٠ |
| نسبة الشمالي ٤,١ % | | | | | | | | | | |
| الجنوبي | | | | | | | | | | |
| ١ | فرحات | ٢ | ١ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٣ |
| ٢ | الباس فصل | ٣ | ٠ | ٠ | ١ | ٠ | ١ | ٠ | ٠ | ٥ |
| ٣ | زكي فصل | ١ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ١ |
| ٤ | رشدي الملووف | ١ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ١ | ٢ |
| ٥ | رياض الملووف | ٢ | ٥ | ٠ | ٠ | ١ | ٠ | ٢ | ١ | ١١ |
| ٦ | شفيع الملووف | ٤ | ٢ | ٠ | ٠ | ١ | ٠ | ٠ | ٠ | ٧ |
| ٧ | فوزي الملووف | ١ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ١ |
| ٨ | القروي | ٣ | ٤ | ٠ | ١ | ١ | ٨ | ٠ | ٠ | ١٧ |
| | الجمالي الجنوبي | ١٧ | ١٢ | ١ | ٢ | ٣ | ٩ | ٢ | ١ | ٤٨ |
| نسبة الجنوبي ٣,٤ % | | | | | | | | | | |
| | الجمالي المهجر | ٢٧ | ١٥ | ٣ | ٥ | ٣ | ١١ | ٣ | ١ | ٦٨ |
| النسبة العامة للمهجر ٣,٦ % | | | | | | | | | | |

الفصل الثالث

الدراسة التحليلية لموسيقى الشعر المهجري

استعرضنا فى الفصل السابق السمات العامة لموسيقى الشعر عند جماعة المهجر، من خلال التحليل الإحصائى المقارن وقد أوضحنا فيه الجانب الكمى للظواهر الموسيقية ، وفى هذا الفصل سنحاول التعرف على كيفية توظيف هذه التقنيات والظواهر، ومدى النجاح فى استخدامها لخدمة المضمون وتوصيل المعنى للمتلقى ، ولتوضيح مدى وعى الشعراء بإمكانات هذه الأشكال الشعرية .

وسوف نستعرض الأشكال الشعرية بالترتيب التالى :

- (١) التقليدى (٢) المقطوعى (٣) المزدوج (٤) المربع
- (٥) المسقط (٦) الموشح (٧) التتويجات (٨) الشعر المنثور

وفى كل شكل سيتم استعراض نموذج جيد و آخر غير جيد وذلك فى المهجر الشمالى منفصلاً عن الجنوبى . وذلك مع الأخذ فى الاعتبار أن الحدود بين الأشكال قد تكون غير واضحة بدقة فى بعض الأعمال خاصة التى تمزج بين نظامين مما يجعلها قابلة للمعالجة ضمن أكثر من شكل .

كما أننا لن نعرض بالتحليل لجوانب العمل الشعرى بخلاف الجانب الموسيقى ، إلا بالقدر البسيط الذى يبين لنا الجو العام للقصيدة ، وبالتالى يمكننا من الحكم على مدى نجاح الشاعر فى اختيار أدواته الموسيقية ، ومدى توفيقه فى توظيف هذه الأدوات لخدمة إيشاعر والمعانى التى تحملها القصيدة .

١- القصيدة العمودية

أ) في المهجر الشمالى

رغم الاتجاه التحررى المعروف عن شعراء المهجر الشمالى وربطتهم القلمية إلا أن القصيدة العمودية أخذت مساحة كبيرة فى أشعارهم . ومن نماذجهم الجيدة قصيدة (تحذير أفكار)^(١) لميخائيل نعيمة ضمن ديوان (همس الجفون) وفيها يقول :

بربك ، لا ، لا نسرقى دمة الباكى ولا تخفى ، لا تخفى أنى الشاكى
ولا نسكى زينا على جرح بانس برى بجروح القلب ما كان يفضاك
ولا نضغرى إكليل غار لشاعر أعدت له الأقدار إكليل أشواك
القصيدة من قصائد التأمل الفلسفى المعروفة عن نعيمة وفيها يصور حوار العقل مع القلب ، أو الشك مع الإيمان فى سبيل البحث عن الحقيقة .

إن الموضوع عميق ماضى الانفعال ، لا يحتاج لبحر سريع الموسيقى واضح التقسيم . فجاء بحر الطويل مناسب للفكر المسترسل الرزين ، وقد احتفظ الشاعر بالموسيقى ، لا يعكرها ازدحام زخافات أو علل ، فجاءت قليلة وعلى صورة واحدة القصر فى (فُعُول) أو (مفاعِلُن) ولم يجتمعا فى شطر فجاءت الموسيقى مناسبة .
أما القافية ، فكان الشاعر واعيا بها ، شاعرا بضعف كاف الخطاب التى وردت سبع مرات من اثنتى عشرة مرة فالترم معها الألف لتقويتها ، ويزيد القافية تمكنا وثقة .
وكعادة نعيمة فى التفكير المنهجى يأخذ فى مخاطبة أفكاره .

ولا نفتحنى عين الضمير لكى برى جمال محبّاك وقبح محبّاك
ولا نلمس أذن الأصم لكى يعسى نافر ضوضاك وألف ضوضاك
ولا نطلى من كان أبكم صامتاً لينشد ذكراك ويلعن ذكراك

(١) ميخائيل نعيمة - همس الجفون - مؤسسة نوفل - بيروت ١٩٧٤ م ص ٥٠

وَلَا تَجْزَى عَظْمًا كَبِيرًا يَصْدُرُ مِنْ تَحَطَّرَ مِنْهُ الْقَلْبُ فِي نَوَاهِيهِ
وَلَا تَرْجَى عَيْنًا عَنِ الْأَرْضِ نَحْوَهَا نَسَرَ عَنْهَا فِي فُضَاءٍ وَأَفْسَاكِ

*** واضح من استخدامه حرف العطف في بداية كل بيت مما سبق أن الأفكار متلاحقة تحمل هموم الشاعر وأرقه من كثرة التفكير فجاءت كثرة النواهي لتعبر عن زوايا هذا الأرق. وكان العطف الذي حوّل الأبيات إلى فقرة كبيرة وهو هنا مقبول تماماً في هذا السياق ، فالعطف هنا لم يمنع استقلالية كل بيت بفكرة كما حرص الشاعر ، لكنه جمع بين هذه الأفكار فكانت رسالة واحدة .
وبعد هذا الحكم من النواهي يبدأ في التوصل إليها .

بِرِّكَ ، أَفْكَارِي ، دَعِينِي سَاجِدًا بِيَحْوَ وَجُودِي - دَوْدَةَ بَيْنَ أَسْمَاكِ
ضُرِيرًا أَسْمًا أَبْكَمَا مُتَجَلِّبًا بِجَهْلِي وَضَعْفِي دُونَ عِلْمِي وَإِدْرَاكِ
فَقَضَّحْ قُوِيهِ وَصِدْقُكَ حَبْشَةً مَرْلَمَحْ فِي أَكْدَاسِ نَيْنٍ وَأَحْسَاكِ
وَكَمْ صَدَقْتَ قُوِيَهُكَ النَّفْسُ سَابِقًا فَمَا كَانَ أَغْبَاهَا ، وَمَا كَانَ أَقْسَاكِ
وهنا يصل الشاعر إلى قرار الهدوء يائساً من الوصول إلى الحقيقة بأفكاره ويرجو أن يعيش بلا فكر يؤرقه بلا طائل، فهو كالضربير الأصم الجاهل الضعيف وصدفه أفكاره لا يزيد احتمالاً عن حبة قمح بين أكوام التبن والحصى فلا أمل فيها .
ويغير الشاعر هنا من أسلوبه السابق في الربط بالعطف ولكن جاء ربط البيت الثاني هنا بسابقه عن طريق البدء بالمفعول الثاني للفعل (دَعِينِي) وهو البيت السابق ثم عطف البيت الثالث بالفاء ثم الواو ، كل ذلك يؤكد إصراره على جعل الأبيات رسالة واحدة إلى النفس .

والفاظ الشاعر توحى بالجو العام وهو الفكر الفلسفي ومنها (أَفْكَارِي - بحر وجودي، إدراك إلخ) كما توحى بعجزه عن الإدراك في (دَمْعَةُ الْيَاكِي - أَنَّةُ الشَّاكِي - جَرَحُ بَالِس - ضُرِيرًا - أَسْمًا - لَبْكَمَا) .

كما ساعدت كثرة حروف المد التي بلغت أحد عشر حرفاً في البيت الأول على سبيل المثال في تهذئة الإيقاع وإبطاء القصيدة مما ناسب الجو النفسي العام .

القصيدة مترابطة الأركان ، الموسيقى هادئة ، الأفكار مترابطة تكوّن الرسالة ، الألفاظ مناسبة تماماً وللقوافي غير مجبوبة ولا قلقه .

ولم يستخدم شعراء المهجر الشمالي تقنية الخلط بين حالتين في القصيدة التقليدية فيما اطلعت عليه من قصائدهم .

(ب) المهجر الجنوبي :

لا شك أن القصيدة التقليدية في المهجر الجنوبي قد أخذت اهتماماً كبيراً يدل على وعي تراثي كبير ، ويؤكد هذا وجود ظواهر تراثية عديدة منها التشطير والمعارضة والتأريخ ، مما يدل على عمق التأثير بالتراث العربي ومنه القصيدة التقليدية .

ومن النماذج الجيدة قصيدة (عيد المساخر) ^(١) للشاعر القروي وفيها يقول :

| | |
|----------------------------|----------------------------|
| وخلوا لهم مستزبد | ذرّوا الأفراح للشعب السعيد |
| فنحن مساخر من غير عيد | وعن عيد المساخر بعدونا |
| عرفنا قبل ذلك في الوجود ! | نروم نكرّاً فيه كأننا |
| نركي أصلنا عند الجدود ؟ | وهل هذي الوجوه إذا اتسبنا |
| سوى بيض لهم شيم العبيد | مضت شمّ الأنوف فلمس فيها |
| وكم نخل بدا في شكل جود | وكم زور بدا في لون صدق |
| سعيد الجد في المنوى السعيد | الأرحم المهتم كل جد |
| كرافة أن يرى ذلك الحفيد | كان لمغمض العينين إلا |
| لشعب يستجير من اليهود | وهل من بعد هذا الدلّ ذلّ |
| فغير الميت لم يخضع ليدود | لقد متنا أجل وا لله ربنا |

(١) رشيد سليم الخوري " القروي " ديوان القروي - مطابع الاعلانات الشرقية ١٩٦١ م طبعة خاصة

لوزارة التربية والتعليم ص ١٤٨ وعن النشليم والعارضة والتأريخ انظر

نفس الديوان أماكن عديدة

القصيدة من الشعر القومي الذي عُرف به الشاعر القروي ، وتسخر من مشاركة العرب للبرازيليين في الاحتفال بعيدهم وارتداء الأُقنعة التنكرية ، وذلك بعد صدور وعد بلقور ١٩١٧ .

أسلوب الشاعر - يحمل أحاسيس المرارة والهوان فغرى الأسلوب الإنشائي سائداً خلال القصيدة ، فبدأت بأفعال الأمر (نروا ، خلونا ، أبعدونا) ثم التعجب والاستفهام ثم الدعاء الذي يقطر سخرية ثم الاستفهام الذي يستبعد أن يكون هناك مذلة أكبر وأبعد من التخاذل أمام اليهود . ثم يختتم القصيدة بالأسلوب الخبري في البيت الأخير بتقرير حقيقة مؤلمة وهي أننا متنا والدليل خضوعنا للدود .

وكانت الألفاظ معانة للأسلوب في حمل المعاني ، فكانت قوية رصينة (نروا الأقرح - خلونا لهم - نحن مسافر - تزكى أصلنا - شم الأنوف - جد سعيد لجد) فكانت دقة الألفاظ في التعبير ونجاحها في إبلاغ المعنى للمتلقى، مغنية للشاعر عن الإكثار من الصور البلاغية ، فجاءت قليلة .

القصيدة من وزن الوافر وهو وزن أحادي التفعيلة تتكرر فيه (مفاعلتن) مما يكسبه تهدراً من طبيعة تركيب هذه التفعيلة من وتد مجموع وفاصلة صغرى مما يزيد نسبة الصوامت المتوالية . كما أن تكرارها يجعلها أوضح في السمع وأعلى إيقاعاً ، فكان للوزن معاناً على نقل انفعال الشاعر المتكد بالثورة والغضب، الممزوج بالحزن إلى المتلقى فلا هو انفعال سريع للحظات ولا هو انفعال غضب مكتوم دفين ، ولكنه انفعال يحمل الغضب الرزين المتأمل لحال الأمة العربية الذليلة ، ويدعو إلى التغيير ولكن في إتران ، فكان في تهدر وقوة بحر الوافر خير وسيلة لنقل هذا الانفعال خاصة وأنه أكثر من الزخافات التي زادت من خفة الإيقاع ووضوحه كالعصب الذي كثيراً ما حول (مفاعلتن) إلى (مفاعلتن) . كما كان لانتزاعه لعل القطف في العروض والغرب أثره في تقصير طول البيت وزمنه لمجاراة تدفق عاطفة الشاعر .

لما للقافية بروى الدال المكسورة المردوفة ، فكانت أوضح في السمع لمجنىء الدال المكسورة بعد اللة فبدت كدقة عالية في نهاية البيت توافق نبض الثورة في عروق الشاعر .

ومن ثم ، فالشاعر منطلق في قصيدته يحمل انفعالاً واحداً في فكر واحد يوجه قصيدته لمتلئ واحد في تواضل فكري وتوليد للمعاني فكان توظيف الشكل التقليدي مناسباً ، فلم يكن ثمة مبرر لتغيير شكل أو روى أو وزن أو حاله .

خلط حالتين وزنيتين

بالإضافة الى الحالة الواحدة ، يوجد استخدام لتقنية أخرى ، وهي استخدام تفعيلية واحدة مع التام ، والحقيقة أن شعراء المهجر الجنوبي لم يوظفوا هذه التقنية في قصيدة كاملة ، ولكن جاء وسط الشكل التقليدي ، ففي مقطوعة (الحب العميق) ^(١) لإلياس قنصل والبالغة أربعة أبيات على الشكل التقليدي يقول فيها :

دباح البعاد تهزُّ فؤادك
وفي زفراتك لفحة حبٍ عميقٍ

من يا غريب تفكر ؟
بأسمى

وتستمر المقطوعة على النسق التقليدي بيتين آخرين ، وشاهدنا هو البيت الثاني والذي وجد الشاعر أن الصديق يتطلب منه تحطيم النسق التقليدي فجاء بالشطر الأول من أربع تفعيلات ثم " عميق " = فعولن ، (بمن يا غريب تفكر ؟) = ثلاث تفعيلات ، بأسمى = فعولن . فلا يمكن ضمها في شطر ولا بد من بقاء كلمة " بأسمى " بمفردها أو ضمها للشطر الثاني والحقيقة أن صديق الشاعر يوجب بقاء كلمتي " عميق " و " بأسمى " بمفردها فوجود " عميق " بعد " حب " يجعل التفعيلات خمسة وهو لا يجوز في شطر . كما أنه يقتل الشعور الهادي الذي يحدثه نطق كلمة " حب "

(١) إلياس قنصل - المبررات الملهمة ، بوانس مارس ١٩٣١ م ص ٢٢

ثم وقفة ثم " عميق " ثم وقفة ثم سؤال هاديء، بولا نرى إمكانية لنطق " بأسمى " بعد السؤال مباشرة والأجل لثراً هو للصمت بعد السؤال ليحيى الجواب مختصراً يفيض صدقاً كأنه ناطقه منكس الرأس حزناً لفراق الأم ولا يقوى على الرد إلا بكلمة واحدة وبعد استجماع قدرته على الكلام .

أَتْلُوهُمْ أَنْ يَفْخَرُوا يَا صَاحِ قَدْ

وواضح أنه لا المعنى ولا الشعور يتحمل أو يستفيد من هذا الفصل بين الكلمات أو التفاعل .

ماذا ؟

ماذا؟ أمظهر؟

وَقَصِصْنَا مِنْ جَزَعِ عَلَيْهِ الْأَظْهَرُ

فات الوزير فمّن لنا من بعده

فالشاعر هنا قد جزأ الشطر الى أنصاف تقاعيل تحمل كل منها كلمة مفردة في سطر معبرةً أصدق تعبير عن هول المصيبة ولو حاولنا وضعها في شطر واحد، انحطمت المعنى تماماً لكنه بهذا الشكل حمل هذه الشطابا العروضية دقائق من التسعير

(٢) للقروي م سابق ص ٥١٦

توضح عدم قدرته على نطق جملة ، بل كلمة واحدة للاستفهام للاستبعاد ومطالبة حامل النبأ بتأكيده . ثم الإفعال بكلمة واحدة تحمل هول الكارثة ثم الصمت ثم إعادة السؤال بكلمة واحدة ثم التأكد من الاسم وبعد الجواب الضمني الإفعال بالاسم . وهنا يكون الإيقاع فى أروع صوره حين يحمل المعنى بل يذوب معه ويكون حركته وجسمه وأى فصل بين المعنى وإيقاعه تكون قتلا للحظات الصدق .

وإن كان الشاعر لم يوفق فى إكمال القصيدة بنفس القوة ، فجاء بالشطر الثانى ثم باقى الأبيات - خالياً من الصدق ومن الصياغة المحكمة ، ومن ثم حول القصيدة الى بكاء زاعق بلا روح شعرية .

.....

القصيدة المقطوعة

أولاً - في المهجر الشمالي

أ) الحالة الواحدة

إن القراءة السريعة لأشعار المهجر الشمالي تظهر أن القصيدة المقطوعة كانت متميزة المستوى إلى حد كبير إلى درجة يصعب معها الاختيار ، ولكن نبدأ بهذه القصيدة لميخائيل نعيمة (بين الجماجم^(١) من ديوانه الوحيد (ممس الجفون) يبدأها بمفتاح القصيدة من حيث المضمون ، وهو حوار التأملي الحائر مع نفسه. ومن حيث الإيقاع فهو من الخفيف التام المدور مع زحاف الخين في مستقطن وفاعلاً من، وبعد هذا البيت المفتاح يبدأ مقطع يخصمه لفكرة كاملة :

حَدَّثَنِي عَنِ التُّلُوبِ الَّتِي كَانَتْ قُلُوبًا وَالْوَمْرُ صَارَتْ نُرَابًا
كَيْفَ كَانَتْ بِالْأَمْسِ ثُلَى وَلَا تَحْسَبِ لِلْمَوْتِ فِي الْحَيَاةِ جَسَابًا
فَبَضَاتٍ حَيًّا وَغَضًّا وَلِلْأَنَّا وَشَكًّا وَرَاجِيَاتٍ نَوَابِثًا

(١) نعيمة السابق ص ٩٩

ها أنا ألمس التراب فلا ألمس هماً أو غبطةً أو عذاباً
وأصيح إلى التراب فلا أسمع شكوى أو لهفةً أو عتاباً
أترين الأشواق صارت بروقاً ودموع الأحران أضحت سحاباً
وأنين القلوب أسمى رعوداً وأمانها استحالت ضباباً
أترين التراب عاد نواباً وسراب الآمال عاد سرايباً

واضح أن الشاعر قد خصص هذا المقطع لفكرة واحدة هي الجانب العاطفي الوجداني في الحياة ، هذا اللفظ الذي يحاول الشاعر فهمه - ويتساءل أين القلوب النابضة وجداً وهياماً أو حقداً وبغضاً أو شكاً وإيماناً ، فلا القلوب بقيت ولا عواطفها فلا يوجد إلا التراب ويتساءل موحياً بالاجابة طبقاً لنظرية كلية الكون ووجدته التي آمن بها مع رفاقه - هل تحولت العواطف والأشواق والدموع الى برق ورعد وسحاب وضباب، والحقيقة تتضح منهجية التفكير، في استعراض كل العواطف وكل مظاهر الكون المحيطة بالانسان .

أما الإيقاع قد تجاوب مع كثرة الأفكار المنظمة المتلاحقة في شكل التدوير حيث لا مجال للتوقف لالتقاط الأنفاس أو للتفكير ، فالكلمات يدفع بعضها بعضاً بالعطف الظاهر بحروف العطف أو الخفى المفهوم من السياق فالثلاثة أبيات الأولى مثلاً فقرة واحدة (حدثني عن القلوب كيف كانت نابضات حباً وبغضاً) والرابع والخامس (ها أنا ألمس التراب وأصيح الى التراب) والثلاث الأواخر (أترين الأشواق بروقاً .
وأنين القلوب رعوداً أم - حرف عطف - ترين التراب تراباً)

إن تعاون التدوير والعطف على مجازاة سرعة الأفكار والكلمات فحولاً السطر الى وحدة واحدة والمقطوعة كلها الى فقرة واحدة تنتهى بالاستفهام بدون الاجابة .
أما الوزن فهو بحر الخفيف الهادئ الموسيقى ولم يحدث به الإزجاف الخبن في (فاعلتن ومستعلن) مما حول مقطعا طويلاً الى مقطع . قصير مما زاد سرعة الإيقاع بنسبة بسيطة لم يظهرها الزيادة الكبيرة في حروف المد التي بلغت تسعة

حروف فى البيت الأول بمفرده - الضرب كله (فاعلاتن) عدا البيت الثالث (فِعلاتن) ولم يلتزمها فى كل المقطوعة .

أما القافية فكانت مردوفة بحرف مد ورويهما الباء يليها ألف الوصل وهى مجموعة تجعل القافية سهلة النطق طويلة الزمن لا تعوقها الباء الانفجارية فهى مفتوحة وقبلها الف مد بعدها الف وصل ، كل ذلك جعل القافية الممتدة فى سهولة تتناسب مع الوزن الهادئ للنغم ومع توافر حروف العلة البطيئة الإيقاع كل ذلك تناسب مع حالة التفكير المتأمل الحائر للشاعر الذى يحدث نفسه بلا عجلة ولا انتظار لجواب .

المقطوعة الثانية :

حَدَّثَنِى عَنْ الْخُدُودِ الَّتِي بِالْأَسَى كَانَتْ مَذْجًا لِلْجَمَالِ
تُنْطِقُ الْمُؤْمِنِينَ بِالْكَفْرِ وَالْكَفَّارُ السَّيِّحَ لِلْفَوْى الْمُتَعَالَى
تَنَارَى بِلا اِقْطَاعِ إِلَيْهَا وَضَحَّى لَهَا بِأَعْلَى الْغَوَالِى
كَمْ سَجْدًا أَمَانَهَا وَابْتَهَلْنَا وَقَرَعْنَا صُدُورًا فِي اللَّيَالِى
وَحَرَقْنَا الْقُلُوبَ مَنَّا بِخُورًا وَظَلَمْنَا الْعُيُونَ عَقْدَ لَالِى
هَآ أَنِنَا لِنَتَرَعَ الرُّوحَ مِمَّا كَانَ فِيهَا لَطَرْفُنَا مِنْ كَمَالِ
وَعَرِيبٌ أَنْ لَا نَرَى حَيْثُ كَانَتْ غَيْرَ دُودٍ يَذُبُّ بَيْنَ الرَّمَالِ
وَنَحْ قَلْبٍ يَرَى الْخَيَالَ جَمَالًا ! وَيَحْ عَقْلٍ يَحْوِ جَمَالَ الْخَيَالِ !

للوهلة الأولى يتضح لى هناك مبررًا للانتقال الى مقطوعة جديدة ، فهو يتجه الى مجال آخر للتساؤلات وهو الجمال الحسى وأين ذهب بعد ما عذب العشاق وسهرهم وينهيها بالتعجب هل كلن الجمال الحسى خيالاً أم الخيال الذى صنفناه هو الذى كان جميلاً . لما الأسلوب فهو أقل جمالاً وسلاسة من المقطوعة السابقة فهو متكلف فى مواطن منها (السبح للفقوى المتعالى - أغلى الغوالى - قرعنا صدورنا) وذروة التكلف فى البيت السادس (هآ أَنِنَا لِنَتَرَعَ الروح مما كان فيها لطفنا من كمال فوجود (مما) قلق فى مكانه والأتسب (ممن) فضلاً عن نثرية البيت كله .

أما البيت الأخير فهو أرقى ما فى المقطوعة من حيث الثراء والاسلوب والبيان ومن حيث الإيقاع مازالت القصيدة على وزن الخفيف التام المدور ومازال العطف يحول المقطوعة الى فقرة واحدة . الزحافات لا جديد فيها فما زال الخبن فقط وقليل - الضرب لم يتغير فهو (فاعلاتن) عدا الثانى والخامس (فِعِلَاتِن) ولم يلتزمهم فى أضرب المقطوعة كما حدث فى المقطوعة السابقة وهذا ليس مستغرباً على نعمة الذى يرمى العلل بكل نقيصة .

القافية رويها اللام المردوفة بالألف والموصولة بالياء وهى أيضاً كما سبقنا سهلة النطق طويلة الزمن تؤدى المطلوب فى مجازاة هدوء الوزن والشاعر المتأمل الحائر وتعاون معها حروف المد التى بلغت ثمانية فى البيت الأول وحده .

ومن ثم فالمسوّغ للشكل المقطوعى موجود وهو تغير زاوية المضمون ومنحى التأمل الا ان الشاعر لم يحدث تغيراً إيقاعياً الا فى تغيير حرف الروى فقط لاتاحة الفرصة أمام كلمات جديدة تحمل مضامين وأفكاراً جديدة .

المقطوعة الثالثة :

حَدَّثْنِي عَنْ نَسْمَةٍ جَعَلَتْ أَدْمَحًا وَكَانَ نَرَابًا وَمَاءُ
بَاهَا مِنْ نَسْمَةٍ أَرْنَبًا بِصَبَا فِي ظِلَامِ الْبَقَا فَرَدْنَا غَمَاءُ
مَا لَبَسْنَا الْحَيَاةَ حَتَّى لَبَسْنَا فِي ثَنَابَا ثَوْبَ الْحَيَاةِ الْفَسَاءُ
فَغَدَدُوا إِذَا رَجَوْنَا عَرَاءَ صَارَ ذَلِكَ الرَّجَاءُ فِينَا بِلَاءُ
وَنَسِينَا أَنَّا نَرَابُ فَلَا بِالْأَرْضِ نَرْضَى وَلَا نَنَالُ السَّمَاءُ
نَسْمَةً أَلَمْ نَرِ ابْنَ اسْتَقَرَّتْ بَعْدَ أَنْ عَادَتْ الْجَسُورُ هَبَاءُ ؟
أ إِلَى صَدْرِ خَالِقِ الْكَوْنِ أَبَتْ تَحْمِلُ الْهَمَّ وَالْأَسَى وَالشَّوَاءُ ؟

هذه المقطوعة يخصصها للشاعر للتساؤل عن الروح وهى سر الأسرار التى بها نحيا وبها نرى ونفكر والعجيب أنها محددة العمر فأين تذهب بعد ذلك هل الى خالقها ؟ أم تحفظ لحين ؟ أم أنها هواء فعدت إليه ؟

هذه التساؤلات يصيغها الشاعر في أسلوب أشد احكاماً من سابقه وأعمق إيحاءً
بمضمونه الجديد بلا تكلف .

الإيقاع مازال وزن الخفيف مع بعض الخين في الحشو، والضرب كله (فاعلاتن)
عدا السادسة مخبونة ولم يلتزمها كعادته فالوزن هادى
والقافية مازالت مردوفة بالألف موصولة بالألف ورويها الهمزة
المفتوحة وهي كسابقاتها سهلة وطويلة زمنياً، مساعدتها كلمات سهلة غير متكلفة ومازال
التدوير والتضمين وحروف العلة توحى كلها بتدفق الأفكار فى هدوء ومن ثم
فالمضمون الجديد استوجب مقطوعة جديدة ومازال الإيقاع كما هو .

ويختتم قصيدته ببيتين يلخص فيهما القضية كلها وهي غموض الحياة كلها

خَذْنِي عَنْ الْحَيَاةِ لِكى أُعْطَى عَنِّي أَمْرٌ قَسَى حَسَاباً

فَعَسَى الْخَافِقُ الَّذِي ضَمِنَ صَدْرِي لَا يُزِيدُ النَّيرانَ فِيهِ نَهَاباً

ونلاحظ عودته الى قافية المقطوعة الأولى ورويها الباء المردوفة والموصولة
بالألف مما يدل على وعيه، فقد بدأ بها وختم بها ليقول إنه انتهى حيث بدأ ولا جديد فى
حيرته ولا إجابة لتساؤلاته فهي دائرة مغلقة .

ونلاحظ إيقاعياً أن الشاعر قد احتفظ بوزن الخفيف وبالتدوير طوال مقطوعات
القصيدة وهذا فى رأينا - من علامات الصدق - فالإيقاع الصادق ناتج عن مستوى
معين من الانفعال الهادى، والذي يصاحب الحيرة والتأمل وهذا كان حال الشاعر طوال
القصيدة فلم يغير الوزن أو الملامح الإيقاعية عدا حرف الروى ليعطى مجالاً لتجديد
فكره ومعانيه بكلمات جديدة . ولم يكن من الممكن للقصيدة العمودية أن تتسع لتنوع
المضمون وكان لزاماً على الشاعر أن يلجأ الى الشكل المقطوعى وقد حدث وبإجاده .

ب) مزج الاوزان :

من قصائد مزج الأوزان تلك القصيدة التى بعنوان (الشاعر)^(٧) لايلىا أبى ماضى

(٧) ليلىا أبو ماضى - الاعمال الكاملة - دار العودة - بيروت ١٩٨٦ م ص ٤١٤

وتدور حول الشاعر، وفكره ودوره في الحياة ، تلك القضية التي أولاهما
المهجريون عموماً - والشعاليون خصوصاً - أهمية كبرى فهم يرون له دوراً وجدانياً
وفكرياً يوافق نظريتهم الشمولية عن الكون وكيف أن الشاعر إيمان يتحد مع كل عناصر
الكون وفيها يقول :-

| | |
|-------------------------------|----------------------------|
| قالت وصفت لنا الرحيق وكوئها | وصريعها ومدبرها والعاصراً |
| ووقفت عند البحر بهدر موجه | فرجعت بالأفاط بحراً هادراً |
| وأرئيتنا في كل قفر روضة | وأرئيتنا في كل روضة طائراً |
| من أنت يا هذا؟ فقلت لها ، أنا | كالكهرايا أرى خفياً ظاهراً |
| قالت لعمر ك زدت نفسي ضلّة | ما كان ضرك لو وصفت الشعرا |

| | |
|-------------------------------|---------------------------|
| فأجبتها: هو من يسأل نفسه | عن نفسه في صبحه ومساءه |
| والعين سر سهادها ورقادها | والقلب سر قنوطه ورجانه |
| ويرى أفول النجم قبل أفوله | ويرى فناء الشيء قبل فناءه |
| ويسير في الروض الأعرج فلا يرى | عنه غير الشوك في أرجانه |
| كالنار يلتهم العواطف عقله | فيميتها ويوث في صحرائه |

| | |
|-----------------------------|----------------------------|
| قالت أنعرف من وصفت ضلت من ؟ | قالت وصفت الفيلسوف الكافرا |
| يا شاعر الدنيا وفك حصافته | ما كان ضرك لو وصفت الشعرا |

هذا هو الجزء الأول من القصيدة أوردناه مختصراً لعدم الإطالة، يبدأ بوصف
المتحدثة لعمل الشاعر ووصفه لكل شيء من الخمر إلى الأمواج وقدرته على تخير

الصبراء الى رياض وطيور فمن أنت لتقدر على ذلك فأجابها إجابة ملفزة فطلبت منه أن يصف الشاعر كما استطاع أن يصف كل شيء . فأجابها بأنه الانسان الذى يتأمل كل شيء ليعرف أسرارہ ابتداء من النفس والبصر والقلب وتقلبه وهو صاحب الرؤية العميقة المتنبئة وهو المنشائم لا يعرف الجمال ولا العواطف فيعيش حزينا فقالت إن هذا هو وصف الفيلسوف الكافر وطلبت وصف الشاعر .

كان هذا هو المضمون وواضح أنه فى جو نفسى واحد فالسائلة فى حيرة وتساؤل والمجيب يجيب بعمق وتأمل الى حد ما فالجو الاتفعالى موحد تقريبا فلم تكن هناك حاجة لتغيير البحر ولكن كانت الحاجة الى الشكل المقطوعى ، فالمقطوعة الأولى حملت ما تراه المسائلة من أعمال الشاعر وجولاته فأجابها باختصار فطلبت وصف الشاعر ولم تكن هذه الفكرة تحتاج الى مقطوعة جديدة ، أما وقد أراد الحديث بشكل أعمق معددا حالات الشاعر فاحتاج الى مقطوعة جديدة ولكن على نفس الوزن مع تغيير القافية لمزيد من السعة ولكنها عللت الى قافيتها عندما تحدثت مرة أخرى لتؤكد استمرار حيرتها وتطلب مرة أخرى وصف الشاعر بنفس روى المقطوعة الأولى عندما لم تكتف بالاجابة العميقة عقق سؤالها ، أجابها بخفة :

| | |
|--------------------------|--------------------------|
| فقلت هو أمرٌ بهوى العقار | كما بهوى مغازله العذارى |
| إذا فرغت من الراح الدخان | نوهم أبنا فرغ الزمان |
| بعاقرها على ضوء الدردارى | فإن غربت على ضوء النهار |
| أخولب ولكن لا إرادة | وذو زهد ولكن بالزهادة |
| ويوشك أن يهتق فى الجنائز | ويرقص كالعواصف فى المفاز |
| بعنه الصحاب فلا ينب | ويزهو المشيب فلا يتوب |
| فالت: جئت بالكلم البديع | ولكن ما وصفت سوى الخليع |

• هنا تغير المضمون من العمق والتأمل الى الهزل والخفة فتغير الوزن الى وزن واضح الموسيقى هو بحر الوافر كما تغير الى شكل المزودج وهو أكثر نشاطا وخفة

وسهولة من المقطوعة موحدة القافية التي تحتاج الى فكر لإحكام القوافي أما المزدوج فيحتاج الى كلمة في العروض وأختها في الضرب فهذا كانت الحتمية لتغيير الأدوات الإيقاعية لتساير خفة المضمون

ويخاف إعراضها عنه بغير لهجته ومضمونه في الإجابة

وخفت إعراضها عني فقلت ، إذن هو الذي أبداً يبكي من الزمن
كلنا ليس في الدنيا سواء فتى معرض لخطوب الدهر والمحن
يشكو السقام وما في جسمه مرض والسهد وهو قريب العهد بالوسن
والهجر وهو برأى من أحبته والأسر وهو طليق الروح والبدن
فطاطعتني وقالت ، قد بعثت بنا ما ذى صفات الشاعر الفطن
يتضح في هذه المقطوعة أن الشاعر غير لهجته إلى شيء من التأمل والعمق وإن كان معتدلاً - لانه يذكر هذه الصفات والسمات عن الشاعر فإنما يرفضها ويستكرها على الشاعر الذي يرفض التمتع بأشكال السعادة وتكون السعادة من بين يديه لكنه لا يراها ويدمن الشكوى بلا سبب . وبذلك فقد غير الإيقاع الى بحر البسيط وهو أعمق وأهدأ من الوافر ليناسب إجابته المتأنية كما عاد الى القافية الموحدة المقطوعة فلم يكن من المقبول إطلاقاً استخدام المزدوج في الانفعال الرزين . وحين لم تقتنع المتحدثه بالإجابة ومضمونها وصورة الشاعر المتشائم بلا سبب قال :

قلت ، مهلاً إنا ضللت وعدداً ربما أخطأ الحكيم وضللاً
هو من نرسر الجمال بداه فزاه في الطرس أشهى وأحلى
ويرينا ما ليس يبقى سيبقى ويرينا ما ليس يبلى سيبلى
يطبع الشهب للأمر قوداً وهو يشكو الإملاق كيف نولى
أفماداً من نبغين وأبغى وصفه ؟ قالت المليحة ، كلا

ونراه هنا عدل صورة الشاعر من التشاؤم الى التفاؤل ، فهو الذى يرسم الجمال فيكون أعلى من الواقع ويرى الغناء وجوداً ويرينا البقاء فناً ويوزع آمال الثراء على الناس وهو الفقير ، أى أن الشاعر هنا متفائل يجمّل الواقع بعكس الصورة الماضية - مما جعله يغير الى بحر أخف من البسيط وهو الخفيف وهو أقصر منه تركيباً فهو من ستة تفعيلات بعكس البسيط ثمانى تفعيلات وساعد على الخفة والسرعة القافية السهلة وروبها اللام الموصولة بألف المد وكلماتها المناسبة بلا تكلف وقبلها أسلوب منطلق للشاعر . وعندما لم تقتنع الفتاة بكل ما سبق يعيدها كما كانت الى بحر الكامل الى نقطة البداية :

| | |
|--|--|
| وَعَجَزْتُ عَنْ إِدْرَاكِ مَكُونَانِهِ | بَا هَذِهِ إِنِّي عَمِيْتُ بَوْصَفِيهِ |
| وَالرُّوضُ وَصَفَ زَهْوِيهِ وَنَبَاهِهِ | لَا نَسْتَطِيعُ الْخَمْرَ سَرْدَ صَفَانِهِ |
| وَكُنْ فَوْقَ فَوَادِيهِ خَطْوَانِهِ | هُوَ مِنْ نَرَا سَائِرًا فَوْقَ الثَّرَى |
| وَإِذَا شَدَا فَالْحَبِّ فِي نَعْمَانِهِ | إِنْ نَاحَ فَالْأَرْوَاحَ فِي عِبْرَانِهِ |
| وَيُشَارِكُ الْمَحْزُونُ فِي عِبْرَانِهِ | يَبْكِي مَعَ النَّائِي عَلَى أَوْطَانِهِ |
| مَنْ لَيْسَ بِفَهْمِهِ يَعِيشُ لِذَاتِهِ | هُوَ مِنْ يَعِيشُ لْغَيْرِهِ وَيُظَنُّهُ |

وهنا يقدم لها صورة الشاعر كما تفسره مبادئهم فهو الرقيق، حزنه يبكى الأرواح وطربه يحييها ، إنسان يشارك البشر الأهم ، هو من يهب مشاعره لقضايا غيره ويظنّه الجاهل يعيش في عزلة لنفسه . ولما كان هذا الجواب هو آخر ما لديه فقد أعادها إلى بحر الكامل بدايه التماؤل لتتعلق الدائرة المفرغة .

من استعراضنا للقصيدة ، يتضح أنه كانت هناك حاجة للنظام المقطوعى نظراً لتنوع الأفكار و تنوع كل فكرة بحيث تحتاج الى مقطوعة تناسبها وتظهر تميزها عن باقى الأفكار .

ومن ناحية أخرى اتضح أن تنويع الأوزان كان ضرورة فنية فقد سألت فى هدوء واتزان على وزن الكامل ، فأجابها على نفس الوزن فلم تقتنع فأجابها بصورة

مستخفة وبمعلومات ساخرة على وزن الوافر وهو أسرع وأقصر مستعينا بالمزدوجات السريعة ، ولكنها لم تقتنع فأجابها بشكل عميق على بحر البسيط الهادئ فلم تقتنع فأجابها بشكل أقل عمقاً بوزن أقصر وأخف وهو الخفيف . ولما تكرر موقفها قال لها كل ما لديه ليقوله وفى وزن الكامل أى البداية نقطة السؤال، بلأجابه فلا الخمر ولا الروض يصفان جمالهما والشاعر يمتزج بالكون كله حسب مبادئهم .

(ج) مزج حالات وأوزان

يقول جبران فى قصيدة (الموابك) (٨)

الخَيْرُ فى الناس مَصْنُوعٌ إِذَا جَبَرُوا وَالشَّرُّ فى الناس لَافِئٌ وَإِنْ قَبَرُوا
وَأَكْثَرُ الناسِ أَلَاتٌ تَحْزَنُهَا أَصَابِعُ الدَّهْرِ يَوْمًا تَمُوتُ تَكْسُرُ
فَلَا تَقُولَنَّ هَذَا عَالَمٌ عُلْمٌ وَلَا تَقُولَنَّ ذَاكَ سَمَدٌ وَقِفْرُ
فَأَفْضَلُ الناسِ قُطْعَانٌ يَسِيرُهَا صَوْتُ الرِّعَاةِ وَمِنْ لَرِيشٍ يَنْدِيرُ

يعبر جبران عن نظرة متشائمة فى الكون يخلقها بأس من قدرة الإيمان على عمل شيء فهو لا يملك مصيره ويسير كالألة حتى يموت فلا فضل له فى علم أو مكانة فهذه إرادة الدهر ، فالمضمون كئيبٌ بليد يدعو للموت أو انتظاره ولا يهمنى الآن مصدر هذا الشعور هل هو الإلحاد من تأثير صديقه نثشة الألمانى أو هو تشاؤم أصابه فى مرحلة ما من عمره ، ولكن يهمنى ما تجسّمه الأبيات من إحتقار للإنسانية فالشر هو القاعدة والخير عند الضرورة فقط .

(١) جبران خليل - الاعمال الكاملة - دار صادر - بيروت د ت ص ٣٥٣ ونظر الاشارات اليها فى بلبع م سابق ص ٢٠٥ لصان عباس م سابق ص ٤١ القاعوى م سابق ص ٢٦١ والعشماوى م سابق ص ١١٣ ومقدمة نعيمة للاعمال الكاملة لجبران ص ٢١

فكان من المناسب الصباغة في بحر طويل كاليسيط الخافت الموسيقى البطيء
الخطي، وقد جاءت الزخافات قليلة لم تزد عن الخين مرة أو مرتين في الشطر فلم تغير
بطء الإيقاع مع التزام الدرب (فعلن) والعروض أيضاً وقد ساعد على إبطاء الإيقاع
حروف المد التي بلغت عشرة في البيت الأول وحده، وألفت القافية الصعبة برويها الرائ
المضمومة المسبوقة بكسر بظلال من مشقتها على الجو العام حيث سبقت الرائ بالقاف
مرتين والثاء مرة مما جعلها توحى بهوم المضمون في نطقه

وفي المقابل يظهر صوت آخر :

| | |
|--------------------|--------------------|
| لا ولا فيها القطيع | ليس في الغابات راع |
| لا يجاريه الريح | فالشتا يشي ولكن |
| للذي بأبي الخضوع | خلق الناس عبداً |
| سائراً سار الجميع | فإذا ما هب يوماً |

واضح أن الصوت الآخر يحمل مضموناً مناقضاً للأول المتشائم فهو صوت
مختلف في نظريته ولا يهمننا هل هو صوت الشاب أمام العجوز المتشائم، أو صوت
الايمن أمام الإلحاد، المهم هو ما يحمله أمامنا فهو يرى أن الناس ليست قطيعاً ولا يوجد
من يسخرها، والإنسان يختار أن يكون عبداً أو سيداً أو شتاءً أو ربيعاً، وبعد أن قدم
الحيثيات يكون الحكم أو التوصية بالتفاؤل

| | |
|------------------|--------------------|
| أعطني الناي وغنّ | فألغنا برعى العقول |
| وأنين الناي أبهى | من مجيد وذليل |

فالحياة جميلة والجمال يزيد للعقل ضياء وأنغام الحياة أخلد من الإنسان فالنأي
هنا رمز لمباهج الحياة ومناحي الجمال فيها، ومباهج الدنيا وتمتعها أبقى من الإنسان
وتقلباته .

واضحٌ هنا أن هذا صوت جديد بمضمون جديد يقفز بهجة ونضارة فكان لابد من وزن سريع الخطى واضح الترتُّم وهو بحر الرمل ولمزيد من السرعة جاء به مجزوءاً ولُزمه علة القصر مع الروى الساكن المردوف .

وقد غلب على المقطع الأول هنا الأسلوب الخبرى لتقرير الحقائق وإحكام المقابل بالحيثيات مع خلو من الأساليب البلاغية فهو يقرر حقائق (لا يوجد راعى ولا قطيع) أما الثانى فهو صورة منغمة حالمة تدعو المقابل العنيد لتغيير موقفه والتمتع بالدنيا ومن ثم نجد أنه من غير المتصور إطلاقاً إمكانية إبقاء الوزن الأول (البسيط التام) للتعبير عن المضمون المغاير تماماً والداعى الى التفاؤل والانطلاق والغناء . ويعود الصوت الأول بفلسفة أعمق تدعو لنبذ الحياة ومطالبها لنيل الخلود .

| | |
|---------------------------------|---------------------------------------|
| أحلامَ من جرادِ النفس بأنـرُ | وما الحياة سوى نوم—راوذة |
| فإن نولى فالأفراح يستتـرُ | والسرُّ فى النفس حزنُ النفسِ بسـرُ |
| فإن أنزلْ نولى حَـبـه الكـدُ | والسرُّ فى العيش رَغـدُ العيشِ بحـبـه |
| جاورت ظلَّ الذى حاورت به الفكرُ | فإن نرفعت عن رَغـدٍ وعن كـدٍ |

فهنا يدعو^{الم} ترك كل ما ينغص الروح من حزنٍ أو فرحٍ أو ثراءٍ أو فقرٍ لكى ترتفع الروح الى خالقها وتقال الخلد معه فكل مظاهر العيش وشهواتها تنغص الخلود وتمنعه عن الروح فلا بد من اعتزال الدنيا وما فيها .

وهذا المضمون استمرار لفكر الصوت الأول الكئيب اليائس، فاستمر وزن البسيط مع قلة زحاف الخبن واستمرار الدرب (يفعلُ) وتستمر قافية الراء المضمومة مسبوقة بكسر يصعب منها ليستمر أثرها فى الجو النفسى . ويرد عليه الصوت المقابل :

| | |
|----------------------|---------------------|
| لا ولا فيها الهومور* | ليس فى الغابات حزن* |
| لرجىء بعد السموم* | فلذا هب نسيم* |

ليس حزنَ النفسِ إلا ظلٌّ وهم لا يدومُ
وغوم النفسِ نبدو من ثابها النجومُ

أعطني النايَ وغنِّ فالغنا يحو المحنَّ
وأنيبِ النايَ بهي بعد أن يفنى الزمنُ

وفي نفس الخط الذي أخذ هذا الصوت سابقاً تنفيذ حجج الكآبة واعتزال الحياة فليس في الحياة - رمزها الغابات - حزن أو هموم فالنسيم موجود ولا تصحبه رياح السموم، والحزن وهم لا يستمر، يستخدم الاستعارة المكنية ليزرع الأمل في النفوس رغم الغيوم، وبعد الحثثات تأتي التوصية بالغناء رمز التمتع بالمتعة تظل جميلة رغم هموم الحياة ومن هنا يتضح مبرر الاحتفاظ ببحر الرمل مجزوءاً مقصوراً مقيد الروى لمزيد من القفز في خطوات قصيرة رشيقة .

وتستمر القصيدة على هذا المنوال، صوت يهاجم الدنيا ومظاهر السوء فيها من خمور وضياح للقيم إلى المتاجرة بالدين إلى ظلم وضياح للحقوق وغبن للشعوب الضعيفة إلى غير ذلك من مظاهر تدعو هذا الصوت إلى كراهية الدنيا والاعتزال وتمنى الموت إلى حيث عالم الروح فجاء هذا الصوت من وزن البسيط - الطويل التركيب - التام مع قافية طويلة موصولة أما الصوت الثاني المتفائل المنطلق الذي يفند كل هذه الظواهر ويدعو للبهجة فقد جاء على وزن الرمل المجزوء المقصور الضرب مع قافية مردوفة مقيدة الروى لمزيد من تقصير زمن النطق لتناسب الخطى المنطلقة الرشيقة .

ومن ثم فهناك مبرر فني لاستعمال المقطوعات ومزج حالتين وزنيتين (تام ومجزوء واستعمال وزنين متمايزي التركيب والسمات وكل ذلك تم توظيفه بشكل ساعد على إبراز المضمون في كل صوت وبالتالي في القصيدة كلها .

ثانياً: في المهجر الجنوبي:

تعتبر القصيدة المقطوعة من أقوى الأشكال الشعرية في المهجر عموماً وفي الجنوب خصوصاً، ومنها على سبيل المثال، هذه القصيدة الطويلة البالغة مائتين وعشرين بيتاً في اثنين وعشرين مقطوعة بكل منها عشرة أبيات وهي بعنوان (المتنبى) للشاعر زكي قنصل وقد كتبها في الذكرى الأربعين بعد الألف لوفاء المتنبى .

يقول مخاطباً المتنبى في المقطوعة الاولى :

| | |
|--------------------------------------|-----------------------------------|
| هل يستفيقُ فتى الفتيانِ في حلبِ ؟ | هزرتَ بعد ثباتِ أمةِ العربِ |
| بين السوفِ ومرساةِ على الشهبِ ؟ | هل يشربُ لواءُ كان مَسرحه |
| واسودَّ ما ابيضَ من نارِ بخنا الذهبِ | با شاعرَ الدهرِ ضيَعنا حميتنا |
| ضحكتُ في مأزِ العلماءِ من طُربِ | لا نعجزُ للدمعِ واعجزُ إذا |
| وأصبحتُ أرضنا نهياً لمتهبِ | هنا وهانت على الهاغي كرامتنا |
| ونحنُ في غفلةٍ عنهم وفي شغبِ | فلاذفنتنا حَالاتُ الوردِ أَكْرَأَ |
| في ساحةِ الحربِ أو في حومةِ الأدبِ | كلنا لم نكن بالأمس ناصية |
| كمر فرَجِ البثِّ ما استعصى من الكربِ | أشكو همومي ولكن لربِّت ألى |
| سبحانك ! الله أكرهها عن الزمبِ | إلى لألح في الآفاقِ بارقة |
| النارِ والنورِ - لو فكرتَ - من حطبِ | يا من يعيبُ علينا أنا حطبِ |

(١) زكي قنصل، ألوان والحان - بوانس ايرس، الأرضيتين - دار ميلتون للطباعة 1978م، ص 225 .

يتخذ الشاعر من المتنبى رمزاً للمجد العربى الغابر وللكرامة العربية. أيام كانت- ويخطبه مذكراً إياه بأيام للراية المرفوعة بين الشهب ويخبره بالكارثة فقد تغير الحال. وتقاسمتا للذئاب وضاع اللواء فلا عجب من البكاء فى المآتم العربى ولكن الأمل موجود فإن كنا تحولنا الى حطب بلا ثمر ولا حياة فالحطب للنار والنور .

ومن ثم فالموضوع يتميز بالقوة والجدية وعمق الانفعال ويفتح المجال للشاعر ليعبر عن قدراته الفكرية وتمكنه الشعرى، فالمقطوعة الأولى التى نحن بصددھا تحمل فكرة واحدة وهى تلخيص الموقف العربى، ضياع المجد، تشتت وانقسام، الأمل موجود . وقد جاء أسلوب الشاعر قوياً رصيناً فى الفاظه فصيحاً صافياً متنوعاً بين الخبر والإنشاء حسب مقتضيات المعنى بلا فرض ولا تعسف فالإنشاء فى اول القصيدة للتعنى واستنهاض العزيمة ثم الخبر فى اقرار الحال العربية .

واتفاقاً مع جدية الغرض، ورصانة الاسلوب جاء وزن البسيط الثنائى التفعيل الطويل التركيب المتزن الإيقاع ليحمل موجات الانفعال المتعقل الرزين ويحمل الأسلوب القوى المحكم العبارة والألفاظ ويزيدها عمقاً فى التأثير على المتلقى ورغم وجود زحاف الخبن فى تفعيلتى البحر إلا أنه لم يترك أثراً ملحوظاً فى إيقاعه أما فى العروض والضرب فكان كلامها (فَعِلُنْ) مما زاد سرعة الوزن فى نهاية الاشطر وقد ساعد روى الباء المكسورة المسبوقة بحرف صامت على سرعة هذه النهاية فالباء حرف انفجارى وكونه مكسوراً وغير مردوف يجعله أصعب نطقاً وأقل زمناً مما يزيد سرعة نهاية البيت . وتكثى المقطوعة الثانية :

| | |
|--------------------------------|---------------------------------|
| لم تهدأ الحرب بين العرب والروم | يا سيد الشعر مذل قالوا لها قومي |
| حق العروبة مهضوم فوا عجباً | أكل حق سواه غير مهضوم؟ |
| ما شان سيرنها خسف ولا صلف | كيف تقسو عليها السنُ الشوم؟ |
| أمنت بالله كرم أحمى سحائبها | حتلاً وكرم أنعشت آمال محروم |
| وكرم نفياً مظلوم برحمتها | فهل نناهى اليها شكر مظلوم؟ |

جنى الممين عليها واليسار معاً كالليل يجمع بين الغرب واليومر
هذى المبادئ للواعين مهزلة لا فرق ما بين منهوم ومنهوم
سيان في نظري من مات من سغب ومن توفي من سر وزفوم
اني لأعجب ممن لا يبرأ خبأ وقد يواسي غربا غير منهوم
ويستشر شؤوني زعم بعضهم إن الحضارة جادنا من الروم

ياخذ الشاعر في هذه المقطوعة في سرد جانب من أحوال العرب التي بكى من أجلها في المقطوعة السابقة فالحرب مستمرة من عشرات السنين بين العرب والروم - رمز كل قوى الاستعمار والمتآمرين لتمزيق العرب وتبديد عناصر قوتهم - وحقوق العرب - دون مائر الأمم مهضومة سياسياً واقتصادياً ودينياً رغم أنها لم تظلم يوماً أو تتجبر فقد اجتمع عليها الشرق والغرب منذ سايكس بيكو ووعد بلفور حتى عصر القوة الوحيدة فكلها تؤدي في النهاية إلى إفناء العرب والأكثر مرارة هو انتماء بعض العرب إلى الغرب - ورمزه الروم - زاعماً أنه منبع الحضارة والتقدم العلمي والتكنولوجي .

المقطوعة تستمر على وزن البسيط مع تغيير الضرب إلى (فعلن) مع استمرار العروض على (فعلن) عدا البيت الأول المصروع فوجد عروضه مع ضربه (فعلن) ومن ثم فهو ملتزم تماماً بالعروض واستمرت القصيدة صافية إلا من زحاف الخين في الحشو وعلّة القطع في (فاعلن) وتحولت إلى (فاعل) أو (فعلن) .
اللقائية تغيرت إلى الميم المكسورة المعبوءة بحرف مد ف أصبحت أكثر وضوحاً وطولاً وليس نطقاً من الروي السابق البناء المكسورة .

ومن هنا فقد ارتفعت نبرة الشاعر أكثر من المقطوعة المتحصرة السابقة وأصبحت النبرة هنا خطابية إلى حد ما مع الضرب والروي الجديدين ومن ثم يتضح أن المضمون واللهجة قد تغيرا مع تغيير الضرب والروي ومن هنا فالشاعر يبدو على وعى بإمكانات المقطوعة ولמיד من التأكيد نرى الثالثة .

ذَكَرَكَ هَاجَتَ إِلَى الْأَوْطَانِ أَشْوَاقِي هَلْ نَشَفَ الدَّمْعَةُ الْحَرَى بِأَمَاقِي ؟
 يَا شَاعِرَ الدَّهْرِ هَاضِ الْبَيْنَ أَجْنَحَتِي فَإِنْ شَكُوتُ فَمِنْ أَعْمَاقِي أَعْمَاقِي
 مَصِيبَتِي أَنْ قَلْبِي لَمْ يَبْعُدْ نُسِدَى إِلَيْهِ وَلَمْ يَخْتَنْتْ بِبَيْثَانِي
 لَمْ أَتَبْهَجْ بِشَفِيقٍ عَادَ مِنْ سَفَرِي إِلَّا ذَكَرْتُ فَأَبْكَانِي أَخِي الْبَاقِي
 الشُّوقُ يَزْرَعُنِي وَالشُّوقُ يَحْصِدُنِي وَيَجِي إِلَيْسَ لِدَاءِ الشُّوقِ مِنْ رَاقٍ ؟

ويستمر في شكوى حنينه وشوقه الى الالتقاء بأحبابه وشكوى زمانه الذى أتعبه
 دون جدوى .

هذه المقطوعة مستمرة على وزن البسيط مع استمرار الضرب (فَعْلُنْ)
 والعروض (فَعْلُنْ) عدا الأولى المصرفة ومن ثم لا تغيير فى موسيقى الوزن .
 أما القافية فقد تغير رويها الى القاف وهى حلقية أصعب من سابقتها الميم وإن
 كان يخفف من صعوبتها سبقها بحرف الرفع وهو الالف .

والتغيير الموسيقى فى هذا المقطع يتمثل فى كثرة حروف المد فد بلغت أربعة
 فى الشطر الاول وحده مما يزيد بطء الإيقاع ويبرز بكاء الشاعر على نفسه ويظهر
 ذلك فى ألفاظ (ذَكَرَكَ - أَوْطَان - أَشْوَاقِي - أَمَاقِي - أَعْمَاقِي الخ)
 يتأكد لدينا أن الشاعر على وعى تماماً بأن القصيدة العمودية ذات الضرب
 والروى الموحد طوالها لا تلبى حاجته الى تغيير المضمون، مع تنويع الإيقاع ليناسب كل
 مضمون فقد خصص كل مقطوعة لدفقة شعورية تحمل إتجاهاً معيناً ومع تغيير الأفكار
 كان يغير المقطوعة بضربها ورويها بحثاً عن أدوات جديدة .

ويتضح ذلك من استمرار التحليل لباقي القصيدة البالغة - كما قلنا - مائتين
 وعشرين بيتاً ولكن المجال يضيق عن تحليلها لاسيما بعد أن ظهر لنا وعى الشاعر
 بالشكل المقطوعى وإن كنا نسجل عدم ارتياحنا لفكرة تثبيت عدد المقطوعات فى عشرة
 أبيات ففى ذلك كسر أو إطالة للمضمون والأفضل عدم تحديد عدد الأبيات وترك
 المضمون والمطافاة على سجيتهما تحدد العدد .

وبالطبع لم تكن كل أشعار المهجر الجنوبي المقطوعة بهذه الرصانة، فهناك ما لا يرقى إلى الشعر الرفيع مثل قصيدة إلياس قنصل (إلى النواب) (١) وفيها يخاطب نواب الشعب قائلا :

يا حالسين على كراسي الحكم لستم فاعلين
ماذا دهي أصواتكم تحت فبئر ساكنين
عهدي بكم قبل الجلوس على الدقاع مصممين
أوعذ نزل لا فمرق وعذكم صبح مبين
أمرغكم ذهب النباهة فالتهتم بالرنمين

فرغم صدق المضمون إلا ان النثرية والسطحية تجعله لا يرقى إلى مستوى التحليل

.....

مزج حالتين

توسع كثيرون في مزج الحالات الوزنية ومنهم إلياس فرحات في قصيدة (يا حمامة) (١٢) ويقول فيها :

| | |
|----------|-----------------------------|
| يا حمامة | يا عروس الروض يا ذات الجناح |
| بالسلامة | سافري مصحوبة عند الصباح |
| وهيامة | واحملي شكوى فؤادي زى جراح |

(١) إلياس قنصل . على مذبح الوطنية . م سابق ص ٢٦

(٢) إلياس فرحات . ديوان فرحات . مطبعة مجلة الشرق . سان باولو ١٩٣٢ ص ٤٨

| | |
|----------|----------------------------|
| بالنزوح | أسرعى من أن يشتد الهجير |
| مثل روجي | واسبحى ما بين أمواج الأثير |
| فاستريحى | وإذا لاح لك الروض النضير |

ويستمر ستة مقطوعات أخرى بنفس النظام القصيدة من وزن الرمل وقد استعملها بنظام شطرة كاملة يقابلها تفعيلــــــــــــــــة المقطوعة الاولى جاءت بلا زخافات عدا القصر فى العروض والخبث فى التفعيلة المنفردة فى البيت الثالث وبالتالي لم تلتزم حالة سابقتها المفردتين و المقطوعة الثانية كالسابقة غير انها بدون خبث .

ولكن هل هناك ضرورة فنية لتقسيم القصيدة افقيا الى مقطوعات ؟
لا نظن ذلك ؛فكلتا المقطوعتان تحملان نفس الأوامر والتعليمات الى الحمامة (سافرى - احملى - أسرعى - اسبحى - استريحى) هذا من ناحية المضمون ومن ناحية الإيقاع استمر الضرب (التفعيلة الاخيرة المفردة) كما هو (فاعلاتن) فى المقطوعتين عدا الثالث أما العروض فاستمر (فاعلان) .

ومن ثم لم توجد دواعى تتطلب التقسيم الى مقطوعات حيث أن الحال بقى إيقاعاً ومضموناً كما هو ،أما من الناحية الرأسية فما الذى أضافته الكلمة المنفردة الى المضمون ؟ إن تأمل جميع الكلمات المنفردة يظهر أنها زوائد تضمنها الشطر السابق وجاءت هى بلا داع إلا الرغبة فى ادعاء التجديد .

مزج الاوزان

ربما تكون تقنية مزج الاوزان من أعقد التقنيات فهو سلاح ذو حدين ، وهو إضافة فنية تريد ثراء القصيدة إذا تمكن الشاعر من استخدامه بمهارة والعكس صحيح

ونستعرض هذا النموذج من قصيدة (جميل) (١) للشاعر القروي يقول فيها مخاطباً صديقه المتوفى :

| | |
|-----------------------------|-------------------------------|
| جميل فززهنيأ | باليت لومك نومي |
| وأين مونة يومر | من مونة كل يومر |
| زخرفت أحنحة الأحلام فانطلقت | من الحنايا كأسراب الحساسين |
| حتى إذا بلغت جناها وقعت | على غصون... الأفاعي والتعابين |

الشاعر هنا في موقف رثاء عميق الحزن، ويخاطب الفقيد لكنه يعبر عن رأسه من حالة الوطن وتحطم آماله في الجهاد والنصر، على أيدي الخونة .

هذه المقطوعة - ومنها باقي المقطوعات - تنقسم الى جزئين الأول يمثل حكماً أو رأياً أو موقفاً وجاء به على وزن المجتث وهو من الأوزان المجزوءة دائماً وهو هنا مناسب لموقف الكلام الحزين المقتضب، وجاء في بيتين لا أكثر ثم يكون تفسير هذا الموقف بيتين على وزن البسيط وهو من الأوزان هادئة الموسيقى التي لا يجوز جزءها أو شطرها وهو هنا مناسب لموقف تعليل الموقف الأول ومن ثم فتمييز كل صوت بروى مختلف يتضمن مع تغيير الوزن وحالته في إبراز المعنى .

في هذه المقطوعة يطلب أولاً من جميل المتوفى أن ينام هنيئاً ويتمنى أن يكون مكانه ميئاً ويحسده لأنه مات مرة لكن الشاعر الوطني يموت كل يوم مرة .

وفي الجزء الثاني يتحدث عن أسباب ذلك موضحاً حاله اليائسة وأنه طالما حطم بيوم الجهاد والنصر لكنه كان واهماً بسبب العملاء وهنا يبرع في توظيف الاستعارة المكنية والتشبيه التمثيلي بشكل موفق تماماً يعبر عن جمال أمانيه وفضاعه الواقع . وينتقل الى المقطوعة الثانية ولكن على لسان للفقيد

| | |
|-------------------------------|---------------------------------|
| صبراً فتى الشعر صبراً | سُطِّلَعَ الليلُ فجرًا |
| إن مات مُثْلُكَ يائسًا | فَمَنْ يَوْمَلُ صُرا ؟ |
| ألسنت من راعت الدنيا حماسته | وَجَلَجَلَتْ في يوادِها قصائدهُ |
| إن صاح في محفلٍ هب الجلوسُ به | عن المقاعدِ أو هبَت بقاعدُهُ |

هنا مبرر للانتقال الى مقطوعة جديدة وهو انتقال الحديث لصوت آخر ليرد .
 ففي الجزء الأول يطلب منه الصبر فلا يجوز لمثله اليأس، وهذا الطلب على وزن
 المجثث ثم يذكره بأمجاده وحماسته التى زلزلت الاجتماعات والندوات على وزن
 البسيط مع تغيير الضرب الى (فَعْلُنْ) بعد الخبن الذى لم يستخدم سواء وبقلة .
 فى المقطوعة الثالثة يرد الشاعر :

| | |
|---------------------------------|---------------------------------|
| جهل رجال دَعْنِي | من التوافى العفيمه |
| جهل هل بعد فقد | الأوطان للشعر قيمه |
| جهل إنا هدرنا عمرنا عبثاً | هل بعدُ من أملٍ يرجى فنكزنا |
| هيهات ! ما أنا من يبكى على جثثٍ | كسالفِ العهدِ أو يستنهضُ الجثثا |

وبنفس النظام يكون الموقف على وزن المجثث وتفسيره على وزن البسيط لكنه
 هذه المرة يزيد بيتين لمزيد من التوضيح .

| | |
|------------------------------|---------------------------------|
| لو كان فيها حياة يا جهل لَما | كانت تطولُ حياةُ المجرمين سنه |
| الكل عندى سواء فى الجناية من | خان البلاد ومن أبقوا على الخونه |

وتمتص القصيدة على هذا النظام ويختتمها بمقطوعة من بيتين على وزن البسيط يلخص
 موقفه من القضية .

ما ظفر الحق في الدنيا وسودة
شيء كأيدي أحرار لا حرار
عليك بالماء فأغسل ما استطعت فإن
لربنفع الغسل فالتطهير بالنار!!

ومن ثم فهناك مبرر للشكل المقطوعي فكل مقطوعة لصوت مختلف ولم يكن
ممكناً استخدام الشكل العمودي مثلاً وهناك مبرر لاستخدام وزنين في المقطوعة الواحدة
فوزن مجزوء للموقف ووزن أطول وتام لتبرير الموقف وشرح القضية وقد كان
الشاعر موفقاً في تغيير الروى مع تغيير الصوت والوزن فكل ذلك يبرز الحوار الجدلى
ويجعل المضمون قائداً للقصيدة وأدواتها الإيقاعية .

٣- المزدوج

فى سبيل فكاك الشاعر من .أسر القصيدة العامودية، فقد لجأ إلى الشكل المقطوعى الذى عالجناه . ثم أراد الاتطلاق أكثر إلى أشكال أكثر مرونة تناسب أفكارا سريعة متلاحقة لا تكلفه مشقة البحث عن قافية، لعدد كبير الأبيات، ومن أبسط هذه الأشكال، المزدوج ونظامه أ، ب ب، ج ج الخ، والحقيقة أن هذا الشكل، لم يجد العناية الكافية من معظم الشعراء حيث أنه وجد أصلا للمنظومات العلمية، كالألفية ابن مالك فى النحو وغيرها.

أولاً: فى المهجر الشمالى:

لم يكن المزدوج فى المهجر الشمالى أسعد حظاً من الأشكال الأخرى فقد عومل باستخفاف كما نرى فى هذا النموذج بعنوان (الخمير والدنيا)^(١) لأيليا أبى ماضى وفيها يقول:

| | |
|---------------------------|------------------------|
| بشرب بنت الكرمر بعض الناس | كترية فى النفس أروسواس |
| وبعضهم لانه قد ظفرا | وبعضهم لانه قد خسرا |
| وبعضهم لانه فى فرح | وبعضهم لانه فى ترح |

وهكذا يمتضى فى نثرية غريبة على شاعرنا الكبير، ولو كتبنا النص فى سطور متوالية ما تغير شئ، ولكانت أقرب إلى المقامة، فلا الموضوع ولا الأفكار حركت شاعرية أبى ماضى المعروفة.

ثانياً: فى المهجر الجنوبى:

مثلاً كان فى الشمال، لم يجد المزدوج حظاً فى الشيوخ فى الجنوب، فجاء نادراً ومن أمثلته قصيدة (رحماك)^(٢) للقروى وفيها يقول

| | |
|--------------------|-------------------|
| رحماك بالمياء عودى | وانجزى حرّ الوعود |
|--------------------|-------------------|

(١) لوماضى . لادبون ص ٤٧٩.

(٢) القروى . لادبون ص ٥٢٢.

منذ غبت بالماء عنى فرّ هزاد الأنس منى
 وبذلت تلك الأغاني وصوّحت دوح الأمانى
 فالجبر بالأنواء شاك والزهر بالاندهاء باك
 وهكذا يستمر على هذه التساكلة فى نظم سطحي يخلو من الصدق الفنى وهنى من
 الرجز المجزوء المرفل.

٤- المربع

كان المربع أكثر انتشاراً من المزدوج لأنه يعطى فرصة للتعبير عن أفكار
 سريعة. كما يعطى المجال لإظهار القدرة على تنويع القوافى
 أولاً- فى المهجر الشمالى:

أ - الحالة الواحدة

حظى المربع باهتمام كبير وتراوحت حالاته بين درجات الإجادة وفى
 قصيدة (الأشباح الثلاثة) ^(١) لأبى ماضى يستخدم المربع، بشكل يناسب المضمون وهو
 الحكى أو القصص، فهو يروى حلماً راه، بقوله:

راودنى النوم وما برحاً حنى طأطأت لى رأسى
 أطبقت جنونى فأنفصا باب الرؤيا والوسواس

أبصرت كأنى فى موضع ما فيه غير الأمواج
 فوقت بعيداً أنطلق فلمحت ثلاثة أشباح

ولد ينادى فى العشر وفنى فى بُرد العشرينا
 والثالث شيخ فى طمس ذو جسر يحكى العرجونا

(١) أبو ماضى - السابق ص ٤٦٨.

وهنا نرى شكل المربع مناسباً للقلبات الحلم، يُصاحبه وزن المتدارك صاخب الإيقاع
وإن كان يفقد سماته النغمية فيحول إلى (ـوـ ـوـ ...) كما فى شطرة (باب الرويا
والوسواس) النثرية اللقطة التى جلب الشاعر لها القافية إجتلاباً وفرضاً.

ويتحسن الموقف كثيراً فى قصيدة (اغمض جفونك) ^(١) لميخائيل نعيمة حيث
يعالج أسباب اليأس عند الإنسان، ويعالجها واحدة واحدة، بشكل المربع وفى هذه
القصيدة، يكرر نعيمة شطرة "اغمض جفونك تبصر" لتكون لازمة معنوية ومفتاحاً
للمضمون تؤكد فكر الشاعر المتفائل الذى يرى الإنسان يستطيع أن يصنع الأمل،
برؤية الأمل وسط مظاهر اليأس والإحباط ويقول :

إذا ساء لك يوماً تحجبت بالغيوم
اغمض جفونك تبصر تحت الغيوم نجوم

والأرض تحبك إذا توشحت بالثلوج
اغمض جفونك تبصر تحت الثلج مروج

وإن بليت بداء وقيل داء عا
اغمض جفونك تبصر فى الداء كل الداء

ومن ثم فإن المربع بسرعة تنقله قد ناسب الأفكار المتنوعة المختصرة ساعده وزن
المجتث السريع الإيقاع المجزوء المقطوف.

(١) نعيمة . السابق ص ٩.

ب - مزج حالات وزنيه

أما جبرلن فيحاول صياغة فلسفته ونظريته الشاملة للحياة في قصيدته (ماذا تقول
الساقية)^(١)

ب أ فبدأ بمربع بقافية داخلية:

ب

سرت فی الوادی وقد جاء الصباح
معلننا سر وجود لا يزال

فإذا ساقية بين البسطاح تنغني وتنادي وتقول^٥

ومنذ البداية يظهر التكلف والتصنع في الأسلوب فالمصباح لا يعلن وجوده لا يزول ومثلها الشطرة الرابعة فالغناء لا يتفق مع النداء ومع القول، وواضح أن الشطرتين

الثانية والرابعة مجلوبتين غصباً من أجل القافية. ج ب ا ج

وَيَبْدَأُ فِي سِرِّ مَا يَقُولُهُ عَلَى لِسَانِ الْمَأَقِيَةِ فِي نَسَقٍ : ا ب ج

ما الحياة بالهناء إنما العيش نزع ومرارة

ما الممات بالغنا. إنما الموت قنوط وسقام.

الشاعر يبدأ بنفى خبر عن مبتدأ، ثم يثبت خبراً آخر لهذا المبتدأ، والمفروض أنه ينفى خبراً شائعاً ليؤكد عكسه أو يفنده، فإذا كان البعض يرى أن الحياة هي هناء دائم فإن الشاعر يرى أنها كفاح وسعي، وهذا مفهوم، ولكن لم يوجد من يدعى أن الموت غناء، حتى يكلف الشاعر نفسه مشقة الرد عليه، بالإضافة إلى أن رؤية الموت يأساً ومرضاً تتعارض مع مضمون باقي القصيدة، ولكنها القوافي المتكلفة التي فرضها الشاعر

أخيراً. ويستمر الشاعر:

ما الحكيم بالكلام بل يسر يتطوى تحت الكلام
ما العظيم بالمقام إنما المجد لمن يابى المقام

ما العظيمة بالمقام إنما المجد كمن يابى المقام

(١) جبرائيل . السابق ص ٦١٥ .

وهنا يفقد المربع علة وجوده فإذا كان المربع السابق يتحدث عن (الحياة - الممات) أى تقيضين مما برر استخدام المربع ليربط التقيضين فإن الحكيم ليس مضادا للمعظم ومن هنا لا ضرورة لاستخدام المربع أصلاً فضلاً عن إرهاق ذهنه بالقوافي، مما ألزمه ما لا يلزم، من المفردات والجمال المتناقضة التى يزدحم بها باقى القصيدة.

ولكنه يتخلص من كل الأتقال والقيود فى قصيدة (اغنية الليل) ^(١) الذى يقول فيها:

سَكَنَ الليلُ وفى ثوبِ السكونِ تخفى الأحلامُ
وسعى البشرُ والبلدُ عيونُ ترصد الأيامُ

نفعالى، يا أجنّة الحقلِ نروى كرمَ العشاقِ
علناً نطفي بذبابك العصيرَ حرقة الأشواقِ

اسمعى البلبل ما بين الحقولِ يسكب الألحانُ
فى فضاء نفخت فيه الثلوثُ نسمة الرياحِ

من هذا الجزء نجد مبرراً لفصل تفعيلية من الرمل فى شطر؛ فهى تقدم المعنى للجملة السابقة، وبدون هذا الجزء الصغير (التفعيلة المرفلة) يكون معنى الشطر الأول مبتوراً، وفى ثوب السكون لم يكتمل المعنى، ويكتمل بجملة تخفى الأحلام، ومثلها للبرد عيون ترصد الأيام، وكذلك تعالى نرور كرم العشاق، علناً نطفي حرمة الأشواق، اسمعى البلبل يسكب الألحان، وهكذا فالجزء الثانى فى كل بيت، مطلوب تماماً

(١) السابق ص ٦٠٥ ونظر د. عبد القادر القطم سابق ص ٢٦٢ .

للمضمون وجاء الإيقاع ليُلبى هذا المطلب في شكل تفعيلة واحدة هذا من الزاوية
الرأسية.

أما من الزاوية الأفقية، فكل مربع يعالج فكرة أو زاوية فالمربع الأول يمهّد
بوصف الموقف، فالليل سكن، والبدر سعى، والثاني يناجى المحبوبة ليطلق حرقه
الأشواق، والثالث يصف جمال الكون وجمال لُحان الببل، ونسمة الريحان وهكذا في
باقي المربعات احتلت كل منها فكرة متميزة.

أما الوزن فهو الرمل، وهو بحر أحادى التفعيله فتماوج الإيقاع (سبب - وتد -
سبب) يناسب بهجة المضمون وطرب الانفعال وساعد على غنائية القصيدة الروى
المقيد المرذوف دائماً.

أما المزج بين أكثر من حالة، فنجد له نموذجاً جيداً لدى ميخائيل نعيمة في
قصيدته (ابتهالات) ^(١) ويقول فيها:

كحلّ اللّهم عيني
بشعاع من ضياك
كى تراك

فى جميع الخلق : فى دود القبور فى نسور الجوفى موج البحار
فى صهاريج البرارى فى الزهور فى الكلا، فى النير فى رمل القفار
فى قروح البرص فى وجه السليمر فى يد القتائل فى نسج القنيل
فى سرير العرس فى نعل العظير فى يد المحسن فى كف البغيل

(١) نعيمة السابق ص ٣٥ وتظهر حولها القط السابق ص ٢٨٢، وبلغ السابق ص ٢٩٢.

فى فؤاد الشيخ فى روح الصغىر فى إبداع العالم فى جهل الجاهل

فى غنى المترى وفى فقر الفقير فى قلدى العالم فى طهر البنول

وإذا ما ساورها سكنة النوم العميق

فاغمض اللهم جنيتها إلى أن تستيقظ

هذه هى المقطوعة الأولى من القصيدة وقد خصصها الشاعر لزاوية البصر كما
خصص أخرى للسمع وأخرى للنطق والأخيرة للقلب وهى عادة الشماليين عموماً فى
الفكر المنظم.

تبدأ المقطوعة بأربع تفعيلات من الرمل على سطرين ثم تفعيل على سطر
تربطها قافية من التفعيلة الرابعة السابقة يليها مباشرة، وهو نفس النظام فى مقدمة باقى
المقطوعات، ومن حيث المضمون - فى المقدمة - فهى دعاء إلى الله أن يفيض عينه
لكى يراه فى جميع الخلق ثم يحدد جميع المخلوقات من طيور وبحار وزهور وجميع
حالات الإنسان من مرض وصحة وصغر وكبر وطاعة ومعصية.

والحقيقة أن استخدام المربع هنا لم يكن له داع إلا التيسير فقط فقد كان يستطيع
أن يحدد كل ذلك فى مقطوعة موحدة القافية مثلاً دون إخلال بمضمون أو ترابط. أما
أما الختام، فهو مربع جيد من مجزوء الرمل المدور، البيت الأول فيه أداة الشرط (إذا)
وفعلها والسطر الثانى جواب الشرط ومن هنا فإيقاع المربع وشكله منطبق تماماً كمّاً
وكيفاً على مضمونه، حيث أراد الشاعر الدعاء إلى الله أن يجنبه العمى عن وجود الله
فى الخلق كما ترى نظرهم إلى الكون، فكافة المخلوقات فى الكون روح واحد والإنسان
- خاصة الشاعر - فى كل حالاته فيه روح الكون وإرادة خالقه وجماله ومن ثم
فالشاعر موفق فى التسق العام للمقطوعة؛ يبدأ بالدعاء ثم يسرد تفاصيل الكون التى
تمثل روحاً واحدة - كما يرى الشاعر - ثم يدعو الله أن يجنبه تكران هذه الآيات وقد
جاءت على الرمل لتتوسع التفاصيل التى يسردها.

أما في آيات القصيدة - وهو المربع - فلم يكن هناك مبرر لا استخدامه في متن المقطوعة أما في الدعاء الأخير فهو موفق تماماً خاصة وقد جعله من المجزوء المنور ليلاتم الدعاء المختصر وهذا ما يتطابق على باقي مقطوعات القصيدة الثلاث:

ثانياً : المهجر الجنوبي

أ - الحالة الواحدة :

يعطي المربع الفرصة لظهور بعض تنويع القوافي وإن كانت أحياناً بلا عبق أو توظيف جيد يفيد المضمون ومن هذه الأمثلة هذه القصيدة للقروي بعنوان (الثور)^(١) ونسقتها : أب ، ب ، أ ، ويقول فيها

عَبَدْتُكَ الرَّمَى عَصِراً طَوَّالاً وَأَقَامُوا لَكَ الثَّمَائِلَ شَتَّى
يَصْرُونِ الدَّمَى بِأَبْكَ عَصِراً وَيَصْلُونِ رَهْمَةً وَجَلَّالاً

أَيُّهَا الثَّورُ كَيْفَ جَالِبُكَ أَصْبَحَ بَعْدَ ذَلِكَ النَّمِجِدِيِّ الْكِرَامِ
سَرَقَ الْمَجْدُ مِنْكَ بَعْضَ الْأَنَامِ فَهُوَ ثَوْرٌ لَكِنْ لَمْ يَكُنْ لَمْ يَكُنْ فَالْجُ
وَمِثْلُهُ فِي الْخَلْوِ مِنَ الشَّاعِرَةِ قَوْلُ الْيَاسِ فَرَحَاتٍ فِي قَصِيدَةِ (خَمْرَةُ الْحَبِّ)^(٢) وَنَسَقَهَا
أَب ، ب ، أ :

خَمْرَةُ الْحَبِّ اسْتَقْبَلَتْهُ هَرَقْلِي تَسْنِيماً
عِشَّةً لَا حَبَّ فِيهَا جَدُولٌ لَا مَاتِقِيماً

الفرزدق

(١) السابق ص ١١٦.

(٢) الياس فرحات، ديوان فرحات، ص ٩٥.

٣٢ ويزيد القروى الأمر تعقيداً وسوءاً بمحاولة تطوير المربع فى قصيدته (خلوة فى كرم)
ونسقها: أب ج ، أب ج .

يا حبذا الأسرُ فى خلوة الكروم ونشوة السمُر
إذا نامت الشمسُ وهبت النجومُ تعازل القمرُ

لما غمرت الطورُ بشدوك الحنونُ وعطرك الفواحُ
والبلد صب النورُ لشرب العيونُ وتسكّر الأرواحُ
وينافسه فى ذلك التلاعب الساذج بالقوافى رياض المعلوم فى قصيدة (الهزار
المنتحر)^(١) ومنها

كنت طلق الجناح غير مقيد يا هزارى
تخال بين العصور
أسرك الانقاص كمرتهد فى جوارى

بحرقة وشجون

وواضح أنه تغيير فى (رص) الكلمات فهى من وزن الخفيف ويجب وضع الجزء
الأخير بجوار سابقه ليكمل الشطر.
والحقيقة أن هناك نماذج أخرى جيدة استطاع الشاعر توظيف الدوبيت - أحد
اشكال المربع - مستغلاً قدرته على التنويع فى القوافى فى تحميلها أفكاراً سريعة
متلاحقة وجيدة

(١) القروى، الديوان، ص ٥٦٣.

(٢) رياض المعلوم، ديوان خيالات، دار الطباعة والنشر العربية، سان باولو ١٩٤٥، ص ٢٦.

ومنها قصيدة زكى فنصل بعنوان (رجعى) ^(١) يقول فيها

| | |
|-------------------|-------------------|
| أنا يا قومى رجعى | ألا فلشهد الدنيا |
| غسلت القلب من حمأ | ومن شهواته الدنيا |
| أحب الناس لا أحد | يساورنى على أحد |
| جمع الخلق إخوانى | وكل محلة بلدى |

| | |
|-------------------|------------------|
| أنا يا قومى رجعى | أجر سلاسل الماضى |
| إذا استشيت من مرض | تضاعف رقم أراضى |
| كنا جارى فلم أضحك | ولم أشت بآفسه |
| أليست خمره خمرى | ألا أجرى لغايبه |

| | |
|--------------------|---------------------|
| أنا يا قومى رجعى | أقدس حرمة الفكر |
| إلى النيران ديوانى | إذا المرىضكم شعري |
| أمرد العتب بالحسنى | ولا أقسو على قاسى |
| إذا المترك صهبائى | فليس العيب فى الكاس |

وهكذا تستمر القصيدة الطويلة البالغة ثمانية وثمانين بيتاً فى اثنتين وعشرين مقطوعة يصدرها جميعاً بجملة (أنا يا قوم رجعى) ، ويبدو أن الشاعر - وقد كان من

(١) زكى فنصل، السابق، ص ١٧.

آخر الباقيين على قيد الحياة حيث توفي ١٩٩٤م، كان يُنهم بالرجعية والتمسك بالتقاليد الشعرية والاجتماعية فكان يعتز بهذه التهمة والطريف أنه صدر ديوانه (ألوان والحن) بعبارة (شعر قديم رجعي).

وقد وظف الشاعر شكل المربع يجعل كل مربعين (أربعة أبيات) مقطوعة تبدأ بعبارة (أنا يا قوم رجعي) لتكون محورا للمضمون ومفتاحاً وليوضح مبادئه التي يُنهم من أجلها بالرجعية وخصص كل مقطوعة لفكرة معينة.

في المقطوعة الأولى يعلن للعالم أنه سعيد برجعيته إن كانت بسبب سمو أخلاقه وعدم حقدّه على أحد وحبّه لكافة الخلق والبلاد. والثانية يعلن تمسكه بقيم الماضي وكما حاول التخلص من قيمه زاد تمسكاً بهاء، لا يشمت بأحد فالكل رفاق في الحياة وما بعدها. وفي الثالثة احترامه للجميع، لا يعرف العنف أو القسوة في التعامل وهكذا في كل مقطوعة يوضح فكرة واحدة حتى نهاية القصيدة:

واضح أن الشاعر منفعل في رفضه لهذه التهمة ومنفعل في تنفيذها بكل الحجج والبراهين - فهو يتأملها ولا يرد عليها بحزن عميق ولكن أفكار متلاحقة متدفقة ومن هنا اختار وزناً واضحاً للنغم سريع الخفقات قصيره، وهو وزن الهزج الذي لا يأتي إلا مجزؤاً وكان موفقاً في هذا، يزيد توفيقه باختيار هذا الشكل البسيط الذي لا يحمله عناء التوقف للبحث عن كلمات للقوافي فكل ما يلزم كلمتين بروى واحد وهذا لا يمثل أدنى عائق أمام شاعر في حجم زكي فنصل وقد رأينا قصيدته الطويلة الرصينة (المتنبى)

ويزيد من سرعة الإيقاع وسلامته، الأسلوب السهل المتدفق بلا تكلف في بيان أو بديع، فالجمل قصيرة وسريعة تتوافق مع الوزن السريع الخطى ومع الشكل المرن البسيط خاصة وإن الشاعر لم يهتم بالتلاعب بالقوافي الداخلية ومن ثم فهناك توفيق في توظيف هذا الشكل مع باقي عناصر الإيقاع لخدمة مضمون القصيدة.

وتعتبر الملاحم الشعرية من الأغراض الشعرية المناسبة لشكل المربع ومنها ملحمة بعنوان (رشيد ايوب)^(١) للشاعر القروي وواضح أنها على نسق رسالة الزوابع والتوابع لابن شهيد وقد استغل شكل المربع في بداية الملحمة وفيها يقول:

هلمّ بنا حان وقت السفر إلى أين؟ من أنت؟ ماذا تريد؟
أنا من ينفذ حكم القدر أريدك الرشيد، ألت الرشيد؟

بلى! مرحبا يا بشير السلام لقد جئت والدمى الموعد
هلمّ هلمّ نهد الغيام ونرحل إلى الوطن الأبعد
ويا نازلين بواحي الدموع إلى الملقى يا أحب الصحاب
تأهب دمر وشكم للرجوع وهمّ البراق بشق السحاب

وهنا يتضح أن شكل المربع مناسب تماما للقطاعات السريعة وللحوار السريع في لحظات الموت، فلما الموت لا يرجى منه حديث طويل، وكذلك الشخص الموعد تكون كلماته قصيرة موجزة، لا تركيز لديه، فجاء مربع للرد ومربع لوداع الأحبة ولا نكاد نشعر بوجود القافية الداخلية لأنها طبيعية تمامًا، لا تكلف ولا جلب أو فرض لكلماتها. وفي موقف سريع الانفعال كهذا كان من الطبيعي استعمال وزن المتقارب البسيط التركيب العالي الإيقاع والدفقات (وكد - سبب - وكد - سبب ...) ليناسب وقت المفاجأة والفرع بومن ثم فقد تم توظيف المربع ليناسب الموقف المضمون.

(١) القروي، الديوان، ص ٤٩٠.

ب - مزج الحالات والأوزان :

من النماذج الجيدة لمزج المربع والمزدوج من ناحية، ولتاتم والمجزوء من ناحية أخرى، وبين وزنين من ناحية ثالثة، هذه القصيدة لإلياس فرحات ضمن ديوانه (احلام الراعى) بعنوان (سلام للغاب) ^(١)

والقصيدة كباقي الديوان عبارة عن حلم يرويه الشاعر - منقوصاً شخصية الراعى - عن موقف حدث له ولأغنامه، والقصيدة مليئة بالرموز الغامضة وربما كان الراعى هنا رمزاً للمستعمر أو المنتفعين من الحكام، والأغنام رمزاً للشعب والعصا السحرية رمزاً لقدرات الشعب الكامنة، وثرواته التي يسخرها الحاكم كيفما شاء، وأما الشعب إن ذلك لمصلحته. ويبدأ الراعى فى القصص والتمهيد.

أخرجتُ شائى إلى المراعى والنجرُ يجوع على السهول
والزهرة راعٍ وغير راعٍ والطير كالزهر فى الدهول

عصائى ترى حديث موسى كما تلقته من عصاه
تلميذة نالت الدروسا من شيخته السّخر فى حماه
ثم تستمر خمسة مربعات من عشرة أبيات أخرى على نفس الوزن (مخلع البسيط) وهو بحر فيه من البسيط بقايا هدوء، مع سرعة أحنثها تعديل (مستعلن) إلى (فعولن) مع حذف تفعيله كاملة، الأفكار أو اللقطات السريعة للحكى ناسبت شكل المربع فالراعى يحكى عن خروجه بأغنامه فجراً ويصف عصاته السحرية الأصيله التى تعلمت السحر من عصا موسى عليه السلام.

وفجأة (يتكهرب) الجو ويتنفض مزعوراً لاكتشافه غياب حروف من القطيع فيهزّ العصا السحرية مستدعياً خادماها الحفريت (غضروف)

(١) إلياس فرحات، احلام الراعى، دار العلم للملايين، بيروت ط٢ ١٩٦٢م، ص ٣٩.

عصا ذات الأصل مزينها كالصل

وصحت بالغضروف فجاء كالملهوف

بامرقة عيناه واقفة أذنياه

ويستمر ستة وعشرين بيتاً آخر على نفس الوزن (مجزوء الرجز) و شكل
المزدوج يحكى فى فزع حتى يعود غضروف بالخروف الضال.

وفى حالة الفزع هذه، كان الموقف أسرع من المربع، ومن مخلع البسيط فكان
المزدوج من مجزوء الرجز ليعبر عن التوتر والطلق فلا وقت لمزيد من القوافى
الموحدة وإن كانت فى المربع، فالمزدوج أسرع ومجزوء الرجز أقصر، وأعلى إيقاعاً،
من مخلع البسيط وحين يعود العفريت (غضروف) بالخروف الضال يعود الهدوء
ويستمر الراعى فى سيره.

سرت أمار الشاء فى كفى العصا والشاء خلفى خمره نظيمة

وخلها الغضروف إن مرأس عصا طوعه بالوثبة الحكيمه

سرت بها من ساحة المراح أبغى لها المرعى الخصب الزاهى

فى بقعة باسقة الأرواح وانارة الظلال والمياه

عاد الهدوء بعد عودة الخروف الضال فكان التخلّى عن الفزع السابق وعن المزدوج
وعن مجزوء الرجز، ليكون الرجز كاملاً تماماً فى شكل المربع المرن المناسب
لتنقلات القاص بين قطعاته، وفجأة يطير صوابه خوفاً ورعباً

الذئب ياغضروف الذئب ياغضروف

فأثبت وكن على حذره ولا تقبها قد ظهري

هنا عاد للتوتر والمزدوج ومجزوء الرجز مستعداً لحرب شرسة مع الذئب
ومحمساً للغضروف، ممثلاً إياه بالخلود فى حالته للنصر أو للشهادة وتنشعب المعركة.

وأقبل الأطلس ٧ يقبل الإحلا

فلنصب الإصا تلقأ أصلب الحصى

وأنيأ حيدادا قحطم البولادا

وانتهت المعركة وحالة الطوارئ بموت الذئب وانتصار الغضروف وعاد الهدوء

وجاء غضروف بهز الزنبا تها ويعدو نابجا تهديدا

وهو لو استطاع الغنى طربا مفنخرا أن قد أخاف الشيدا

فقلت يا غضروف هذا المرعى غير أمين فلنتمس سريعا

فقد يكون للخيث رجعى وآله وقومه جميعا

ويمضى متحدثا عن وجوب الحذر من الغدر فى كل مكان وكيف أن الغدر فى

المدينة يتشع بالسلام واليقفة.

وتتدخل النعجة مستكرة قتل الذئب وهو جائع يريد الطعام، بينما الإنسان يقتل ويغدر

فى كل الحالات، فاتفعل الراعى غاضبا موبخا يذكرها بأفضاله:

ألسن من رياك ومن حمى حماك

هلا ذكرت الدنيا ويومى العصيا

وترد الشاة مفندة إدعاءاته بلهجة وثقة معتلة

فاصلمت غيظا وقالت قدعى حماينى يا أيها المرانى

وأنت لو عجلت يوم مصرعى سمعت فى حشر جنى ثانى

تهمر الذئاب بالحملان وأنت أخزاهما وأقسى عملا

يا أيها الجانى وابن الجانى يا مكللى فى كل عام... حملا

ويزيد الأفعال بالشاء ! فقد تذكرت إنها - أضحى للعام الماضى - وكيف نُبح وُعُق
وسُخ وانهالت عليه الأيدى النهمة ففقدت الرشد وانطلقت تصرخ:

| | |
|------------------|-----------------|
| واحملى !واحملى ! | واهجنى وأملى |
| لم يبق لى بعدك | ما يذهب الأما |
| حنى منى باناس | تعلوكم الأذناس |
| ياشر خلق البارى | لا تشموا الضارى |
| صلاكم ربا. | ودينكم ربا. |
| وينكم كُتاب | تفضلها الكلاب |

من هذا القدر الذى عرضناه باختصار، يتبين وعى الشاعر، وإحساسه بأدواته
الإيقاعية، فقد استخدم وزنين هما غلغ البسيط والرجز بحالتين تاماً ومجزؤاً وشكلين هما
المربع والمزدوج. فعند بداية القص، لا يوجد توتر، والتفعال بل اعتدال، مثله مغلغ
البسيط المتزن القصير نوعاً مع المربع المناسب للقطات القص. وفى مواقف التوتر
العالى والخوف والفرع والإنفعال بالصراخ يكون المزدوج فى رجز مجزؤ معزود
الضرب ومن ثم فقد كانت الأدوات الإيقاعية فى خدمة الموقف تماماً.

٥. المسمطات

الحقيقة أن المسمطات بشكل عام لم تجد الأهتمام العميق والتوظيف الفني الجيد من شعراء المهجر عموماً فقد نظموها نظماً يخلو غالباً من الشاعرية إلا ما ندر وسنحاول الوقوف على المقبول منها.

أولاً - المهجر الشمالي :

من المسمطات الثلاثية الجيدة مسط (يانفس)^(١) لجبران خليل جبران يقول فيها :

يانفس لولا مطمعي بالخلد ما كنت أعى
لحناً تغنيه الدهور

بل كنت أنهى حاضري قس أغنيدى اظامرى
سراً قواميد التبور
يانفس لولم أغنسل بالدمع أو لم يكحل
جفنى بأشباح السقام

لعتت أعمى وعلى بصيرتى ظفر فلا

أرى سوى وجه الظلام

ويستمر هكذا فالشاعر متقاتل سعيد بطموحه وكفاحه ويخاطب نفسه التى سمعت الكفاح والتحمل. وقد خصص الفقرة الأولى لمخاطبة نفسه لاقناعها بضرورة الكفاح والأمل لأنه هو الذى يظهر جمال الحياة. وفى الفقرة الثانية يظهر العكس، فبدون الأمل والطموح لكان قد انتحر.

ومن ثم نرى أن الفترتين تمالجان فكرة واحدة هى ضرورة الأمل، ولذلك فقد ربط بينهما

(١) جبران السابق ص ٥٦٨، وانظر لقطه م سابق ص ٧٢٦.

بقافية واحدة لقل المسقط في هذين الفقرتين.

في الثالثة يدافع عن آلامه ومرضه لأنها هي التي تظهر قيمة السعادة والجمال، فالفقرة الثالثة هي فعل للشرط المنفى (لو لم اغتسل) والرابعة جواب الشرط (لغشت أعشى) فالترابط بينهما في المضمون هو الذي سوَّغ ربطهما بقافية واحدة.

الوزن هو الرجز المجزوء الذي يلائم تقاؤل الشاعر وبهجه، والقوافي غير متكلفة ويبدو فيها وعى الشاعر بأن ياء المتكلم ^{لا تصح} للروى فالترم قبله حرفاً آخر هو الروى، الأسلوب - على غير عادتهم في المسطحات - عميق الفكر رصين اللغة، والمسقط ككل جيد ومتناسق العناصر لما المسطحات الرباعية فهي أكثر انتشاراً من سابقتها الثلاثية وإن كانت لا تخلو من المصنوع والجيد.

فمن أمثلتها المتكلفة قصيدة (بنت الدوالي) ^(١) لأبي ماضي يقول فيها :

هاتِ اسقنى بالقبح الكيس

صفراء لون الذهب المصهور

كأنها في أكفوس البلور

شعلة نار في بقاء نور

وواضح للهاث وراء القافية وجلبها اجتلاباً في كلمات لا تضيف شيئاً للمعنى ككلمتي (الكبير - المصهور) كما أن التسطير الأخير (عامود المسقط) يكتنفه الغموض المتكلف من أجل للقافية.

ولكن لها ماضي يتخفا بمسطرة رباعية يتبها بها شعر المهجر على الإطلاق وهي قصيدة (الطلاسم) ^(٢) تلك الثمرة الجميلة التي أنتجتها شخصيته المتألمة المفكرة وموهبته الشعرية الناضجة ففي هذه القصيدة يعبر الشاعر عن غموض الكون والحياة بكل ما فيها وغموض الإنسان في حياته وما يحترقها، منذ بدايتها حتى نهايتها.

(١) أبو ماضي السابق، ص ٢٧٢.

(٢) السابق ص ١٩١، ونظر بلع السابق، ص ٣٢٠.

والشاعر هنا يوظف المسمط لروع توظيف فقد استغل عامود المسمط في ترجيع
 صدى ما في نفسه وتكرار ما وصل اليه نتيجة تساوله في كل زاوية من زوايا التفكير
 ولو استعمل الشاعر أى شكل شعري آخر كالعمودي أو المقطوعى أو الموشح مثلاً
 ماوصل إلى هذا الإخراج البديع الذى يجعل الإيقاع والمعنى وجهان لعملة واحدة بلا
 تعسف لأحدهما على حساب الآخر.

يقول أبو ماضى فى (الطلامم) :

جئتُ، لا أعلم من أين، ولكنى أتيتُ

ولقد أبصرت قد ابنى طريقاً فمشتُ

وسأبقى ماشياً أن شئت هذا أم رأيتُ

كيف جئتُ؟ كيف أبصرت طريقى؟

لستُ أذكرى

أجديدهُ أم قد برأنا فى هذا الوجود؟

هل أنا حر طليق أم أسير فى قيود؟

هل أنا قائد نفسى فى حياتى أم متود؟

أتمنى أنى أذكرى ولكن

لستُ أذكرى

وطريقى، ما طريقى؟ أطول أم أقصر؟

هل أنا أضعدهُ أم أبطئ فيه وأغور؟

أنا السائر ^{في الدرب} أم الدرب يسير؟

أمر كلانا واقف والدهن يجرى؟

لست أخرى

ليت شعري وأنا في عالم الغيب الأمين

أتراني كنت أخرى أنثى فيه ذفين؟

وبأني سوف أبدوا وبأني سأكون؟

أمرني أني كنت لا أندرك شيئا؟

لست أخرى

أتراني قبلما أضبختُ إنسانا سوريا

أتراني كنت محورا؟ أمرني أني كنت شيا؟

ألهذا اللغز حل أم سيقتى أبديا؟

لست أخرى ... ولماذا لست أخرى

لست أخرى

وتستمر حتى تبلغ واحداً وسبعين مقطوعة على نفس الشاكلة - مكونة أطوال قصائد المهجر على الإطلاق - مخصصا كل مجموعة مقطوعات لفكرة رئيسية تتجزأ إلى زوايا أصغر، خص كل زاوية بمقطوعة منفصلة، فقد خصص مجموعة مقطوعات لمخاطبة البحر ومجموعة للدير وهكذا.

في هذه المجموعة التي عرضناها، يتحدث الشاعر عن لغز الوجود وفي المقطوعة الأولى يتأمل البداية كيف جاء ومن أين وكيف أبصر طريقه المفروض عليه لكنه بعد التساؤل يجد أنه ليس يدرى.

واسئلة متواصلة ناسبها المجزوء المدور من ناحية وثانيها عجب أربعة أبيات من ناحية أخرى، فهي وقفة معتدلة لا قصيرة لاهثة ولا طويلة فاحصة تلهي عن غيرها.

وقد جاءت الزحافات كلها في صورة واحدة هي الخبن وقد كان منتشرا لم يخل منه بيت على الإطلاق بل كان ينزل بمعظم التفعيلات الأربع غالبا وقد زاد هذا من سرعة الإيقاع بتغيير مقطع طويل إلى قصير مما يقلل زمن النطق به من ناحية ويجعله مجاورا لمقطع قصير ثم مقطع طويل، فجمع ثلاث مقاطع متصلة تزيد تدفق الكلام ونجده مثلا في: (أنا السائر في الدرب أم الدرب يسير) وقد ساعد العطف إلى جوار التدوير - على ترابط المقطوعة، فحروف العطف تنتشر سواء في أوائل الأبيات أو وسطها لتحول كل مقطوعة إلى فقرة متواصلة دفقة واحدة تستغرقها الفكرة الغامضة وبعد انتهاء الدفقة نجد المحصلة النهائية (لست أدري) ويمكن اعتبار تفعيلة (لست أدري) هي المحور متعدد الزوايا أو المركز للذرة تتطلق منه أشعة التفكير إلى زاوية التأمل ثم ترتد إليه ثم تتطلق إلى غيره لتعود لنفس الحقيقة. ولقد كان لتوظيف تفعيلة واحدة مفردة حاملة لهذا المحور (لست أدري) أثر بالغ في تبليغ رسالة الحيرة والعجز عن الإدراك للمتلقي، حيث أن انفصالها عن بيتها يعطي وقفة تنتظر لنتيجة التساؤلات من ناحية ولإحمام المتلقى في الموقف الحائر ليشارك الشاعر قبل إبلاغه النتيجة ولا ثبات صحة ذلك نقرأ البيت الأخير من كل مقطوعة متواصل التفعيلات والكلمات وكمثال،

كيف جئت؟ كيف أبصرت طريقتي؟ لست أدري

أتمنى أنشي أدري ولكن لست أدري

فهذه الطريقة يكون الشاعر قد قتل الشعور بالتأمل والحيرة، يكون كمن يقرأ نصا مكتوبا مسبقا بشكل تقريرى خبرى، لا كمن يتأمل وينفعل بالحيرة ويسخر الأدوات الإيقاعية لينقلها إلى المتلقى بكامل الشحنة الفكرية وقد أدرك الشاعر خطورة الأسلوب الخبرى على حيوية المشاعر وحرارة الفكر الحائر فجاء به نادرا إلا في المقطوعة الأولى التي تمهد للجو العام للقصيدة من ناحية والتي تلخص نظرية الشاعر في الكون

والإنسان بأنه مسير في كل أموره فقد جاء وبصر ومشى ثم يشملها كلها بالتساؤل كيف جئت وكيف أصبحت؟

أما في باقي المقطوعات - التي عرضناها والتي لم نعرضها - فكان الأسلوب الإنشائي - في شكل الاستفهام غالباً - هو السائد في خلال القصيدة لينقل حيرة الشاعر إلى المتلقى ويجعله يشاركه رأيه في أن الحياة ما هي إلا طلاس وهو عنوان القصيدة.

أما القافية فكانت فرصة للتوزيع بين حروف الروى من ناحية وللأضرب من ناحية أخرى مما جرى تنويع الشاعر لزوايا فكره وتأمله، ساعداً الأسلوب السلس للشاعر فجاءت كلمات القافية مستقرة طليعية لم نلمح طوال القصيدة البالغة الطول، كلمة واحدة مجلوبة أو جملة متكلفة من أجل القافية بل جاءت والمضمون كالجسم وظله تلاكبا في نهايات الأبيات وهذا لا يكون بهذا الحجم إلا من شاعر في حجم أبي ماضي شاعر المهجر الأكبر ومن ثم، فقد كانت العناصر الإيقاعية متناغمة تماماً وموظفة لنقل المعنى والمضمون.

وفي المسمطات الخماسية نجد ميخائيل نجمة في قصيدة (من أنت يانفسى) ^(١) يتساءل عن كنه نفسه، هل هي من أمواج البحر أم من الرعد أم من الريح أم من ضوء الفجر أو الشمس أم من غناء البابل إلى غير ذلك من مظاهر الكون، مخصصاً فقرة من المسمط لمناقشة كل عنصر منها ثم العودة إلى مركز المسمط بالتساؤل دون إجابة في كل مرة. لكنه في قصيدة (لو تذكرك الاشواك) ^(٢) يقلب نظره بين مباحج الحياة ويرفضها جميعاً موضحاً للبديل في نفسه فيقول.

ياساقى الجلاس بالله لا تفعل بكاسى بين هذى الكؤوس
أترع لغيرى الكاس أمأ أنا فاحسب كأنى لست بين الجلوس
واعبر، ودعنى فارغ الكاس

(١) نجمة السابق ص ١٦.
(٢) السابق ص ٢٨.

لا، لا قتل ما طابت الغمر لى أو أننى ما ينكم كالغريب

بل أن لى يا صاحبي خمره ما مثلها يطلى بروحى اللهب

أعصرها من قلبى الناسى

يا من سدل الألعان من عوديه سحر أهبج الصب حنى الجنون

إما رأيت الرأس منى انحنى والعين غابت خلف سن الجنون

فلا قتل ذى حال ولهان

لا، لست بالولهان يا صاحبي فالقلب منى جامد كالجليد

لكننى مصغ لتفسى، نفسى أوتار ومنها نشيد

فاضرب، ودعنى بين ألحانى

يا ساكن القصر الجميل اغبط يا صاحبي وإنا بقصر جميل

ولنستقك الأيام من كورن اللذات ولنستحك عمراً طويلاً

تجننى الهنا عاماً ورا عامر

لا، لا قتل ما راقتى قصرك العالى أو أننى لم تطب لى هوأ

بل أن لى يا صالح قصر أبيت نفسى بأن تلجأ لقصر سواه

ذا قصر أفكارى وأحلامى

وتستمر القصيدة فى هذا النظام ، ثمانى مقطوعات أخرى، وشاعرنا ميخائيل

نحمة يتأمل ملذات الحياة ومناهى العظمة والمتعة فيها، ويعرض عنها واحدة واحدة، لأنه

يمتلك مثلها وأجل منها ساكناً في نفسه نابهاً من قلبه، وهذا ليس جديداً على نعيمة الذي يطلب منا أن نغض عيوننا لنرى الحياة جميلة ونقلب حزننا فرحاً وعصرها يسراً.

أول مباحث الحياة وهي الخمر، يجلس مجلسها ويعرض عنها في المقطوعة الأولى، وفي الثانية يوضح السبب بنفى السبب الظاهر هو عدم استساغتها أو لأنه غريب عن الجالسين، وابطراح السبب الحقيقي وهو أن لديه خمرأ لا يدانيها خمر* وقد عصرها من قلبه القاسي* ولذا فقد ربط بين عامود المسمط فيهما بروى السنين المكسورة اظهاراً لترابطهما دلالياً.

في المجموعة الثالثة يستعرض لونا آخر من المتع، وهو سماع الألكان، ويحضر مجلس عازف ماهر - بهيج - لكنه يغمض عينيه ويحني رأسه سارحاً في فكر بعيد. وفي الرابعة يوضح السبب بنفى السبب الظاهر وهو أنه مغرم ولها أن يوضح السبب الحقيقي وهو أنه يسمع أوتار نفسه وغناها في أجمل الألكان. وهنا أيضاً يربط المقطوعتين بروى النون المكسورة ليوضح اتحادهما فكرياً.

وفي المقطوعة الخامسة يخاطب ساكن القصر الجميل معرضاً عنه - ويدعو له بالهناءة في حياته والتمتع بطول العمر السعيد ويوضح سبب إعراضه عن القصور ونعيمه وفي السادسة ينفي السبب الظاهر وهو أن القصر لم يعجبه، خارجه وداخله، ولكن السبب الحقيقي هو أنه قد بنى لنفسه قصرأ من الأفكار والأحلام، وإيضاً يربط بين هذين المقطوعتين بروى الميم المكسورة ايضاحاً لا اتحاداً في المضمون.

وهكذا تسير القصيدة في فكر منظم، تحتل كل فكرة جزئية مقطوعتين من المسط الخماسي، الأولى يستعرض فيها مظهراً من مظاهر التمتع في الحياة والثانية يوضح سبب إعراضه عنها بنفى السبب الظاهر وإظهار السبب الخفي وهو امتلاك نفسه لأجل منه والشاعر يمر سريعاً بلا تعمق شديد أو خيرة وغموض؛ فلا حاجة للغوص في الأعماق والتساؤلات الحائرة لكشف أعماق الغموض طالما أن الأجوبة موجودة في نفسه نابعة في ثقة تبعث على الراحة والاطلاق والتفائل المتعل الخفى ومن هنا كان وزن السريع الذي يجمع بين السرعة في أوله والبطء في آخره والذي ينتج عن تغيير النظام إلى (فاعن) مما جعلها تمثل مكبح الإطلاق بخروجها على نظامه ويقصرها عن سابقتها وهذا يميزه عن وزن الرجز المندفع بنظام واحد حتى النهاية ومن ثم فإن السريع مناسب تماماً للسير المنطلق في تعقل وثقة، وقد جاء الوزن صافياً تماماً بلا أدنى زحاف أو علة في أبيات المسط، فقد التزم الشاعر نعيمة بشكل واحد هو (مستعلن مستعلن فاعن) في الشطرين. كما أنه التزم (مستعلن مستعلن مُستَف) - بعد علة الحذف - في جميع أعمدة المسط باستثناء المسط الثاني الذي بدأ - (مُستَعِلُن) بعد الطى وهذا يدل على استقرار الشاعر النفسي وثقته وإطمئنائه، فنفسه غنيه بكل مباحج الحياة ولا ينقص من ذلك اضطرابه لحذف بعض الحروف من الكلمة لضبط الوزن فاستعمل (ورا، تلجا، تشا ...) وكانت مقبولة أما عن الأسلوب فجاء سلساً متدفقاً مما جعل كل مقطوعة دفقة واحدة وسواء أعلن العطف بحروف العطف الكثيرة، أم لا، فالترابط المعنوي واضح في

المقطوعتين المتلازمتين؛ ففي الأولى يبدأ البيت الثاني بفعل أمر (أترع) والفاعل ضمير مستتر تقديره أنت يا من أهدتك ولرجوك في البيت الأول.

وفي الثانية يكرر نفس الشئ بإداء النهى (لا) للنهى عن الفعل (تقل) والفاعل ضمير مستتر تقديره (أنت) يا من أمرتك في المقطوعة الأولى. وقد قلل أيضاً، من سرعة البحر، طول الجمل فالجمل الواحد قد تحتل بيتاً بأكمله وهذا واضح في كل المقطوعات ومع ذلك فسهولة نعيمة في كلماته وألفاظه لم نشعرنا بإرهاق من طول الجمل وانعدام التقطيع الداخلي أو القافية الداخلية، بل بتدويره بعض أبيات كالثاني في الخامسة والأول في السادسة.

أما توظيفه للشطرة المنفردة (عامود المسمط) فكان موقفاً إلى درجة كبيرة لم نشعر بتكلف لجلب قافية طوال القصيدة إلا في المقطوعة الثانية حيث نجد كلمة (القاسى) في القافية تكاد تكون مجلوبة للقافية. وهذه الشطرة الخامسة في كل مقطوعة وتوظيفها لربط مقطوعتين، كانت هي التي أوجبت على الشاعر استخدام شكل المسمط، بدونها ، وبدون توظيفها تنتفى حتمية استخدام المسمط الخماسي وكان شكل المربع يؤدي الغرض. ومن ثم يتضح تعاون الأدوات الإيقاعية لتجسد مضمون القصيدة ولم يكن هناك فرض لها لوشكلية في التعامل معها.

ثانياً - فى المهجر الجنوبي

ومن المسطحات الرباعية الجيدة التوظيف مسطح (لوعة الذكرى) ^(١) :إليس
تتصل فيه يقول:

هجرتُ الصحاب وعفتُ الديارَ لعبد السلوى ساورَ قلبى
وسرتُ إلى دوحَةٍ طالما بدلتُ عن ضلوعى حزنى وكربى
وخلتُ بأنى سأنسى هواها هناك ... وأهجر وجدى وحى
ولكن ... وقد بسر الزهر قربى

تذكرتها

فقلت لنفسى ... إلى كم طول عذابى ... وحام أنسى الدمع؟
أست بهد الشباب؟ أليس الشباب يعرف الأنام مروع؟
سأعرض عنها كما فعلت بى وحسبى اقتيلا ... وحسبى خنوع
ولكن ... وقد غرد الطير بقربى

تذكرتها

وتستمر بهذا النسق مقطوعتان أخريان، فالشاعر هنا فى تجربة عاطفية يريد أن ينساها، لكن يحاول دون جدوى فهناك مظاهر للجمال قد ارتبطت بهذه التجربة والشاعر هنا على وعى بإمكانات المسطح وقد وظفها جيداً فقد خصص كل فقرة من المسطح لمحاولة لنسيان المحبوبة لكنه لا يستطيع لأن عناصر الكون الجميلة تذكره بها فيرجع عن

(١) إليس متصل. لمرات، م سابق ص ٥٣.

هذه المحاولة مستسلماً (ولكن وقد تذكرتها) ففي الفقرة الأولى يعلن أنه مهر
الصحاب والديار لينسى وذهب إلى حديقة جميلة ليخلع عن نفسه الحزن والكرب لكن
ابتسام الزهور ذكره بالمحبة.

في المحاولة الثانية قرر الاعراض والتجلد وترك الخضوع ولكنه لم يصبر لأن
الطيور غردت فذكرته اياها ومن ثم فإن الرابطة التي تربط كل التجارب هي تذكر
المحبة وهي نفسها رابطة المسمط كما كان موقفاً في تقطيع هذه الرابطة (ولكن ... وقد
بسم الزهر قري ... تذكرتها) فهذا التقطيع يوحى بالمعاناة وصنق المشاعر في اليأس من
نسيانها ولابد من الاستسلام لهذه المحبة. فعزله كلمة (تذكرتها) عما يسبقها يوحى بالندم
والخور وعدم القدرة على النسيان أما الوزن فإننا لا نستطيع أن نوافق الشاعر على
استخدامه، فالشاعر حزين منفعل بعمق وتحمل كلمات وجمل تحتل كل القصيدة (عفت
الديار - بددت عن ضلوعي - أهرج وجدي) وتوضحها أكثر كلمات وطريقة كتابة الشطرة
الأخيرة في كل فقرة. فلماذا اختار وزناً خفيفاً صاغب سريع (الفترة) كالمقارب، فقد كان
يحتاج لوزن عميق ليناسب عمق مشاعره ولتأكيد رأينا فإن الشطرة الأخيرة لا يمكن
قراءتها بشكل سريع مع الاحتفاظ بقيمتها التعبيرية.

أما المسمط الخماسي فلم يكن أسعد حظاً من سابقه، فقد حوله البعض إلى تلاعب
بالقوافي كما نرى في مسمط (عودة القمر)^(١) لرياض المطوف ويقول فيه:

(١) رياض المطوف، ديوان زورق القباب المكتبة المصرية للطباعة والنشر. صيدا. بيروت من ٣٥.

بك ما البان من صابانسان

هزك الهوا

هزة الهوى يا قمر

شعشع الأكران قبل الأغصان

فضض النهر

لنن الزهر يا قمر

وواضح خلوها من الصدق لأن اهتمام الشاعر منصب على مقابلة التوافي وتنظيمها،
ولكن القروي يمدنا بصورة مشرقة لتوظيف المسمط الخماسي بقصيدته (أمي)^(١) يقول فيها :

ولو عصفت رياح الهزعصفا ولو قصفت رعود الموت قصفاً

ففي أذني عند النزع صوت يحول لي عزف الجن عزفاً

فطربني وذلك صوت أمي

ولو ملأت لي الجمامات صبرا ولو جرعت حلو العيش مرأ

ففي شفتي يبيع عجيب يحول لي كزوس الخل خمرأ

فيسكرني وذلك ذكر أمي

ولو هجمت على قلبي البلايا وهدت سوراً مالي الزايا

فإن ياب فردوسي ملاكا يسلم السيف في وجه المنايا

فيحرسني وذلك طيف أمي

(١) القروي، الديوان ص ١٨٧.

ولو أنى مرزئت بفتد مالى
وأصحابى وأشعارى الغوالى
فلى كنز وفاء الله أغلى
من النج المصرع بالآلى
ألا وهو الحنان بصدى أمى

ويستمر على هذه الشاكلة والشاعر يوظف قفل المسمط بشكل جيد، وهو فى كل فقرة يتحدث عن زاوية من زوايا الآلام فى الدنيا، فى الفقرة الأولى لا يخاف من رياح الهم أو رعود الموت لأن صوت أمه يجعل كل الأصوات جميلة. وفى الفقرة الثانية لا يخاف مرارة العيش وشقائه لأن ذكر أمه يجعل كل شئ حلواً فى فمه، وفى الثالثة لا يخاف المصائب والأمراض لأن طيف أمه يحرسه. وفى الرابعة لا يخاف ضياع المال أو الأصحاب أو أشعاره الغوالى لأن له كنز من حنان الأم. إذن، الشاعر جعل الأم محور القصيدة تدور حولها زوايا العطاء وجعل فقرات المسمط، كل فقرة بزاوية تنتهى بتذكر فضل الأم فى هذه الزاوية.

فاستخدام المسمط هنا ضرورة فنية ولو استخدم غيره لما استطاع أن يبرز المحور وهو الأم ووجوه عظمتها بهذا البروز الجميل فى شكل صدى يتردد فى نهاية كل مقطوعة بحمله عامود المسمط أما الوزن الواضح الموسيقى والدقات فهو وزن الوافر التام المقطوف العروض والضرب وقد ساعد على انطلاقه كثلة الزخافات فلم يحدث إلا العصب ويقله، مما جعله قافزاً يناسب فرحة الشاعر وانطلاقه معبراً عن تحديه لكل الأخطار وعدم خوفه من حوادث الزمن. كما كان لأسلوب الشاعر السلس الخالى من التكلف فى صياغة الجمل والقوافى أثراً فى إشاعة جو البهجة والإنطلاق.

وإذا كان الشاعر القروي يختم كل فقرات المسط السابق بكلمة (أمى) فإنه يكرر قافية

قفل المسط مرتين فقط ثم يغيرها وذلك في قصيدة (الفرح) ^(١) التي يقول فيها

أنا لم أفرح لأننى بطل مثل (دمسى) أصرع القمر العنيد

أو لأننى فى الدواهى مرجل لا يبالى أن دنا الخطب الشديد

ما يلافى

بل لأننى ناصر حق الضعيف حين فى الحق يعزّ الناصر

ولأننى حالة الفوز شريف أدعى أن سواى الظافر

فى السابق

أنا لم أفرح لأننى عالمٌ ينمشى فوق أعناق الدهور

أو لأننى نائر أو ناظم يفن القراء أرباب الشعور

حسن نظمى

بل لأننى لم أحرك قلما بالذى يكسو مسح الخجل

ولأننى لم أسبب ألما جارحا بالسب عند الجدل

قلب خصمى

ويستمر بهذا النظام محدد أسباب فرحه وسعادته وقد خصص الشاعر القروي الفقرة

الأولى لينفى أن سبب فرحه هو قوته الخارقة جسدياً أو عصيباً وفى الثانية يوضح أن

(١) السابق ص ٢١٠.

السبب هو مناصرته للضعيف وتواضعة عند النصر ومن هنا فربطه بين الفقرتين له ما يبرره من المضمون. وفي الثالثة ينفي أن سبب سعادته عو عمله أو براعته في الألب. وفي الرابعة يوضح أن السبب هو أنه لم يكتب بقلم ما يشينه أو يجرح خصماً يجادله ومن ثم فالربط بين الفقرتين يتفق والدلالة، ولم يكن الربط فقط بالقافية ولكن بأدوات النفي والمعطف والتأكيد، فالفقرة الأولى دائماً (أنا لم أفرح لأكى....) ثم (أو لأكى) وفي الثانية دائماً (بل لأكى...) ثم (ولأكى) ففي الأولى دائماً ينفي سببين وفي الثانية يؤكد سببين. ومن هنا فاستخدام المسمط الخماسي مع تغيير القافية في القفل بعد مرتين له ما يبرره فنياً كما أن استخدام بحر الرمل الهادئ في طرب يوافق هدوء وسعادة الشاعر والفتخاره بمبادئه. أما القصار عمو المسمط على تفعيله واحدة فكان سديداً معبراً وفي اختصار ويحتاجه المضمون السابق ويرتبط تمام المعنى به، فأننا لم أفرح لأكى، رجل لا يخاف (ما يلاقي) بل لأكى شريف (في السابق) ولم أفرح بسبب (حسن نظمي) بل لأكى لا أرح (قلب خصمي) ومن ثم فهي مستقرة تماماً بلا تكلف أو إطالة في حين أن شفيق المظوف لا ينجح في توظيف تقنية تنبير عامود المسمط في قصيدة (العبرى) ^(١) فيقول فيها:

(١) شفيق مظوف، سنابل راعوث، دار مجلة شعر، بيروت ١٩٦١، ص ١٦٠.

مَوَ لَوْ طَوَّفَ فِي الدُّنْيَا وَجَابَا مَدِينِ الْأَرْضِ ذَهَابَا وَإِيَابَا

لَقَضَى الْعَمْرَ يَتَدَّ النَّاسُ عَنْهُ

كَمَهْ فَارِغَةً وَالْأَرْضُ مَلَأَى وَلَيْسَ قَرِيبٌ وَالْأَحْشَاءُ ظَمَأَى

فَمَهْ لِلنَّهْرِ ، فِي النَّهْرِ مِنْهُ

لَمْ يَصِبْ مَأْوَى عَلَى وَسْعِ الْبَيَافَى لَا وَلَا ظِلًّا وَالْغَابِ ضَلَفَى

لَا وَلَا ضَمًّا قَحْطَانٍ وَعُطِفَ

وَلَيْسَ لَوْحٌ فِي عَرْضِ الطَّرِيقِ يَدِيدُهُ نَاشِدُ أَكْ صَدِيقِ

لَمْ يَهْزِ إِلَّا بِصُفِيقِ الْأَكْثِ

سَافِرٌ فِي قَرْعٍ بَعِيدٍ الدَّرْبِ وَعِزِّ يَنْتَقِلُ الْخُطُوبَاتِ مِنْ نَصْرِ لَنْصِ

حَامِلًا مِنْ مَجْدٍ زَادًا وَقَوًّا

قِيلَ: هَذَا عَبَثٌ لَا يَمُوتُ فَمَضَى يَسْأَلُ: هَلْ يَوْمًا حَيِّتُ

يَا بَنِي أُمِّي لِأَخْشَى أَنْ أَمُوتَا

وَالْحَقِيقَةُ رَغْمَ عَمَقِ لُشَعَارِ الْمَطْلُوفِ إِلَّا أَنْ تَغْيِيرَ عَامُودِ الْمَسْمُوطِ لَمْ يَكُنْ ذَا دَلَالَةٍ

فَنِيَّةٌ فَالْمُضْمُونُ لَا يَتَغَيَّرُ طَوَالَ الْقَصِيدَةِ فَالْعَبَثُ كَمَا يَصُورُهُ ، يَبْعَدُ النَّاسَ عَنْهُ وَيُفَرِّ

النَّهْرُ مِنْهُ وَلَا مَأْوَى وَلَا صَدِيقٌ نَاصِرٌ وَيَعْنَى قَسْوَةُ الْحَيَاةِ ... ، وَهِيَ كَمَا نَرَى أَجْزَاءَ مِنْ

الصُّورَةِ الَّتِي تَرَسِّمُهَا الْقَصِيدَةُ لَا تَتَّمَايِزُ عَنْ بَعْضِهَا أَوْ تَكُونُ ثَنَائِيَّاتٍ يَسْتَلْزِمُ تَغْيِيرَ الْإِيْقَاعِ

لِتَمَيِّيزِهَا .

٦ (الموشحات

أولاً - فى المهجر الشمالى

يعتبر الموشح هو الخطوة التالية للمسمط ، فهو يعتمد على قفل يتكون من أكثر من شطرة يتكرر على مسافات معينة يحتلها الغصن وهو يتكون من عدد أكبر من الشطرات متغيرة القافية عن القفل وأحيانا الوزن أيضا . فهو يعطى فرصة أكبر لعرض مضمون لا يكفيه المسمط وعموده المفرد

وقد شهد الموشح محاولات للتنوع فى الحالات الوزنية
فرشيد أيوب يحاول ذلك فى كل الموشح أفعلاً و أغصاناً فيقول فــــى
(ذكرى لبنان)^(١)

| | |
|---------|----------------------------|
| أذرفى | يا عين دمعى فاهوى متلفى |
| واسعفى | لعل فأراً فى الحشا نطفى |
| يا غرام | يحلو لثلى فبك فوط السقام |
| لا بلام | من يحفظ العهد ويرعى الزمام |
| فالقام | قام أرواح عليها السلام |

فنراه يبدأ بتفعيلة (فاعلن) ثم شطراً من السريع (مستعلن مستعلن فاعلن)
ونعمة الحاج يفعل ذلك فى الغصن فقط فى (ليلة ارق)^(٢)

(١) رشيد أيوب . أغاني الدرويش . المطبعة السورية الأمريكية . نيويورك ١٩٢٨ ص ٣٦

(٢) نعمة الحاج . ديوان نعمة الحاج . المطبعة التجارية السورية الأمريكية .

نيويورك د ت ج ١ ص ٩ وتظهر الرمزىة م سابق ص ٣٨٩

| | |
|--------------------------|-----------------------------|
| أرقت عيني فمأذقت الكرى | فى ظلام الليل والناس نياماً |
| للصباح | ليلة أحييتها منذ المساء |
| والتياح | فى فنون وشجون وأسى |
| ولسراخ | نزل الهرم على ورسا |
| راح عنه الدمع يروى خبراً | وإذا الهرم على قلب أقمار |

الموشح من وزن (الرمل) وقد مزج الشطر والتفعيلة الواحدة فى الفصن
وواضح أن السعى وراء التجديد فى الشكل أضاع كل معنى لكلمة شعر فى النموذجين
ومن الموشحات التى اهتمت باستحداث أنساق ملفزة أضاعت المشاعر فيها موشح
جبران (بالله يا قلبي)^(١)

| | |
|------------|-----------------|
| أكثر هـواك | يا لله يا قلبى |
| عن يـراك | وأخف الذى نشكوه |

| | |
|--------------|-----------------|
| بشابه الأحق | من باح بالأسرار |
| أحرى بن يحشق | فالصمت والكتمان |

| | |
|-----------|----------------|
| إذا أنـاك | يا لله يا قلبى |
| عما دهـاك | مستعلم يسأل |

وموشح نعمة الحاج (يا منيتى)^(٢)

(١) جبران السابق ص ٦٠٢

(٢) نعمة الحاج . السابق ص ٨٣

مزج حالات واوازن :

يقول أبو ماضي في (مصرع القمر) (١)

| | |
|----------------------------|----------------------------|
| لوعة في الضلوع مثل جهنم | نرکت هذه الضلوع رماذا |
| بت مومي للدهري بتعلم | كيف بضمى القلوب والأكبدا |
| كيف بنجو فؤاده أو يسلم | من فنادى به الأسى فتمادا |
| أنا لولا الشعور لم أنا لسم | ليت هذا الفؤاد كان حمادا |
| كيف لا أبكى وفي العين دموع | كيف لا أشكو وفي القلب صدوع |
| قل في الناس من صبر | مختارا |

| | |
|--------------------------|---------------------------|
| لحظة ثم صار ضحكي وجيها | ونشيجا والنوم صار سهادا |
| رب لما خلقت هذى الخطوبيا | ليرأى مخلوق الحشا فولادا |
| كلما قلت قد وجدت حبيبا | طلع الموت بيننا بتمهادا |
| صرت في هذه الحياة غريبا | ليت سهدى الطويل كان رقادا |
| فتجلد أبها القلب الجزوع | أو تدفق كلما شاء الولوع |
| عندما أودما هدير | أو قارأ |

• وتستمر ست فقرات أخرى بكل منها غصن وقفل

القصيد تشدنا بصدق المضمون وحرارة الشعور بالحزن العميق لفقد عزيز كما تشدنا برصانة الأسلوب في الأغصان خصوصا .

وقد جاء استخدام وزن الخفيف مناسبا لآلام النفس وذلك لخفوت إيقاعه وعدم وضوح دقاته ، فجاء كل ذلك مناسبا لاحتباطات الشاعر وعمق أحزانه . هذا من حيث المضمون والوزن .

أما من حيث الشكل الشعري ، فإننا لا نجد مسوغاً لانتقال الشاعر من مقطع لآخر ففي المقطوعة الأولى يبكي فراق الحبيب والنار المتقدة في الضلوع وغيرها من صنوف العذاب ، ونفس المعاني متكررة في المقطوعة الثانية وفي الثالثة وباقي المقطوعات ولو وضعنا الأربعة أبيات الأولى من كل مقطوعة (الأغصان) متتالية لصارت قصيدة من الشكل العمودي . ولو أخذنا بيتاً من كل مقطوعة ووضعناهم متتالين، لشعرنا بأنهم متفقى المعاني ولأمكننا تكوين مقطوعة واحدة منها ومن ثم ، لم يكن هناك مبرر موضوعي للانتقال من مقطوعة لأخرى .

أما داخلياً فقد قسم المقطوعة الى قسمين ، الأول أربعة أبيات ذات قافية داخلية تتغير، وخارجة ثابتة (الغصن) والثاني بيتين بنسق مختلف من القوافي تتكرر كما هو (القفل) ويتأمل القسمين نجد أيضاً أنهما متفقى المضمون ، ففي الفقرة الأولى نجد الشاعر يشكو عذابه طوال الفقرة في الجزئين، لكنه بلا داع ينتقل لوزن جديد (الرمل) وحالة جديدة (مشطور الخفيف) مكوناً شطراً من تفعيلتين وشطراً من تفعيلة دون مبرر معنوي لكل هذا الجهد فهذه الأفعال لم تتميز بمضمون جديد أو أسلوب جديد . يميزها عن باقي المقطوعة .

ففي المقطوعة الأولى ، كان القفل هو :

(كيف لا ابكى) وفي الغصن كان البيت الثالث (كيف ينجو) فالأسلوب واحد هو الاستفهام الاستنكاري ، فلم يكن هناك مبرر لوزن جديد أو لنسق نغمية جديد . وفي الفقرة الثانية كان الاستفهام للرجاء (لم لم تخلق) دون تمييز بوزن أو قفل . أما الانتقال لحالة جديدة وتقسيم تفعيلات الشطر الى قسمين فنجد أيضاً صناعة وحلية شكلية وهذا يتضح من الأفعال جميعاً ومنها قفل الفقرة الثانية .

أوندقُ كلما شاء الولوع
أواراً

فتجلدُ أيها القلب المجزوع
عندما أودعاً هُدر

وواضح أنها كلها عبارة واحدة أو جملتين معطوفتين (فتجلد أو تدفق ...) ولا يوجد مبرر إطلاقاً لتخصيص بعضها بوزن وبعضها بمشطور وزن آخر .
أما نسق تنقيّة الأفعال فهو أكبر عيوب القصيدة على الإطلاق فقد تسبب في ضياع صدق المشاعر في سبيل البحث عن كلمات لذلك النسق ، وقد جاءت معظم قوافيه قلقة مجلوبة ومنها مثلاً (في العين دموع - شاء الولوع - دما هدر ...)
ومن هذه النظرة السريعة على هذه القصيدة نجد أن شكل الموشحة غير مناسب على الإطلاق ، لأن الشاعر طوال القصيدة يشكو عذابه لقراق الحبيب وبنفس المعانى والجو النفسى ، فلم يكن ثمة مبرر لتقسيم القصيدة الى مقطوعات أساساً ، وداخل كل مقطوعة لم يكن ثمة مبرر لتمييز بعضها عن بعض لصنع غصن وقفل كما أن استعمال وزن جديد ليبت واحد في القفل لم يكن مبرراً إطلاقاً .

وأخيراً كان استعماله شطرة منقسمة الى جزئين ، غير موظف لخدمة المضمون أو ضرورة فنية ونفس الشيء نظام التنقيّة الداخلية فى الغصن والتنقيّة لكل القفل ، فقد كان مفروضاً على القصيدة فرضاً الجأ الشاعر الى الحشو ورس الكلمات لبناء هيكل شكلى .

إن الإيقاع يجب أن يكون تابعاً للمعنى وموظفاً له ليساعده على الوصول من أقصر السبل الى الملتقى ، أما فرض إيقاع على المضمون والمعنى فهو تمزيق للمعنى وإهدار للمضمون مهما كان صادقاً وهو قلب للمعادلة ، يشبه وضع العربية أمام الحصان .

ولكننا نجد عند جبران نموذجاً للموشح مستخدماً الحالة التامة للوزن ومستخدماً القفل من بيت واحد والغصن كذلك من بيت واحد .

وبذلك فى قصيدة (البحر) ^(١) الذى يقول فيها :

فى سكون الليل لما ننتنى بقطة الانسان من خلف الحجاب

(١) جبران السابق ص ٦٠٦

| | |
|-----------------------------|-----------------------------|
| أنهت الشمس من قلب الزايب | بصرخ الغاب ، انا العزم الذي |
| قائلاً في نفسه : العزم لـ | غير أن البحر يبقى ساكناً |
| شادني دماً إلى يوم الحساب | ويقول الصخر : إن الدهر قد |
| قائلاً في نفسه : الرمز لـ | غير أن البحر يبقى صامتاً |
| فاصلاً بين سديم وسماء | ويقول الريح : ما أغرنى |
| قائلاً في نفسه : الريح لـ | غير أن البحر يبقى ساكناً |
| مشرأباً يروي من الأرض الظمأ | ويقول النهر : ما أعذبني |
| قائلاً في ذاته : النهر لـ | غير أن البحر يبقى صامتاً |
| ما أقام النجم في صدر الفلك | ويقول الطود : إني قائم |
| قائلاً في نفسه : الطود لـ | غير أن البحر يبقى هادئاً |
| ليس في العالم غيري من ملك | ويقول الفكر : إني ملك |
| قائلاً في نومه : الكل لـ | غير أن البحر يبقى هاجعاً |

• كالعادة الغالبة لشعراء المهجر جميعاً ، لم يلتزم جبران بالبدا بالقل ، لكنه بدأ بفن من بيتين ، البيت الأول يمثل وصفاً للمشهد والجو النفسي العام للقصيدة الموشحة بالقصيدة هي حوار بين عناصر الطبيعة والبحر في سكون الليل وغياب الإنسان ملك المخلوقات جميعها وجاء البيت الأول ليوضح لنا ذلك .

ومن هنا يتضح لنا المبرر لاستخدام الموشح ، فالقصيدة حوار بين كل عنصر من عناصر الطبيعة والبحر ، فالعنصر يدعى والبحر يفند في ثقة ، فكان حديث البحر أو رده هو القفل المتكرر وحيث العنصر هو الفن .

يبدأ الغاب الحديث بإدعاء أنه القوة ، فقد أخرجه الشمس - مصدر القوة - من باطن الأرض فيرد البحر في نفسه : القوة لي .

ويدعى الصخر أنه رمز الصلابة الى يوم الحساب فيرد البحر أنا الرمز الأكبر
وتفتخر الريح بأنها الفاصل الغريب بين الأرض والسماء فيرد البحر أمواجى العاتية هى
الريح الحقيقي ويدعى النهر: أننى أروى الأرض بالماء العذب فيرد البحر أنا مصدر
النهر . يقول الجبل إننى الخلود الدائم فيرد البحر الخلد لى ببهارى الشاسعة ويقول
الفكر: أنا الملك فيرد البحر الكل لى الخلود والقوة والرمز والامواج والفكر لا يحيط بى
فكلهم منه وبه ولا يسعوه .

القصيدة تظهر لنا جزءاً من جوانب الفكر عند فيلسوف المهجر الأكبر جبران
وهو هنا يتأمل الطبيعة ويخلع على البحر صفات الكمال والخلد والقوة لذا فقد نصره
على كل عناصر الطبيعة من ناحية ، وأعطاه الحديث الوثائق المختصر من ناحية
أخرى ، ولذا فقد أوسع له الافعال ليرد على كل العناصر وبشكل ثابت تقريباً (غير
أن البحر يبقى قليلاً فى لى)

وفى كل مرة يزيد كمالاً فى بقاءه (ساكناً - صامتاً - هادئاً - هاجعاً)
ويزيده عظمة بنسب كل مظاهر الكمال له (العزم - الرمز - الريح - النهر -
الطود) وأخيراً جمع مطمئناً فالكل له .

وتبقى القصيدة ، من حيث رموزها ، خصبة لمزيد من التحليل والتأمل
ولكن يتضح من هذه النظرة السريعة أن شكل الموشحة مناسب تماماً للموضوع
وموظف بشكل جيد فلم يكن لغيرها إبراز المضمون بكل ملامحه كما تظهره الموشحة
فالغصن يحمل حديث أحد العناصر لذا فقد جاء بروى مختلف عن غيره من العناصر
لكننا نلمح الشاعر قد جمع كل عنصرين بروى واحد (الغاب والصخر) و (الريح
والنهر) و (الطود والفكر) ويتأملها نجد أن الغاب والصخر قبالان للغناء والريح
والنهر يجريان والطود والفكر خالدان . وقد تبدو العلاقة ليست مباشرة ، أو سهلة
الربط ، لكنها فى عمق فلسفه جبران .

أما الوزن فهو الرمل ، بحر متماوج منغم يناسب البحر ملك القصيدة من
ناحية ويناسب درجة انفعال الشاعر ، فالشاعر بعيد عن الثورة الغاضبة وبعيد عن

كآبة أو حيرة ونغموض الحائر . ولكنه وعلى لسان بطله (البحر) واثق من نفسه ، واضح الفكر جاهز الرد ينال ملء جفونه . البحر جاء على الصورة التامة ، جميع الأضرب محذوفة عدا البيت السادس (حديث الريح) جاء محذوفاً وميوناً كما أن الزحافات جاءت نادرة في الحشو ولم تزد عن الخبن وذلك حفظ للبحر تناغمه انسيابيته .

القوافي متنوعة بين التقيد والإطلاق وإن كانت المقيدة لم تكن هروباً من لإعراب لأنها جميعاً مجرورة بالإضافة عدا الأخيرة منها مجرورة بحرف الجر . الشاعر لم يرهق نفسه بنسق معقد للقوافي فالقافية ملتزمة في أواخر الأبيات فقط واء الأفعال موحدة الروى أو الأغصان التى تتغير بعد كل مرتين لذا جاءت كلمات قوافي طبيعية في مكانها .

أسلوب الشاعر يطلب عليه (الآلية) فقد التزم نموذجاً للقل وأخر للنصن . فالقل (غير أن البحر يبقى قائلأ فى نفسه) كما أوضحنا . والنصن (يبدأ دائماً بفعل القول (يقول) ووردت فى البداية (يصرخ غاب) وهذا يجعل النثرية واضحة فى النص كما يفقد النص بلاغة الأسلوب الشاعرى . عمق الالفاظ والتراكيب . ومن هنا فهى تبدو حواراً مسرحياً نثرياً الى حد كبير . أما ميخائيل نعيمة فيمدنا بنموذج للموشح من أرقى الأشعار وهو قصيدة أخى (^(١)) يقول فيها :

أخى . إن ضجَّ بعد الحرب غريز بأعماله
وقدس ذكر من مانوا وعظم عطش أبطاله
فلا نهزج لمن سادوا ولا نشمت بن داننا
بل اركع صامتاً مثلى بقلب خاشع دلمر
لنبكى حظ موتانا

(١) نعيمة . السابق ص ١٤ وانظر حولها القلم سابق ص ٢٩٠ وحسن عبد الجليل سابق ص

ومندور الميزان سابق ص ٥٠

أخى ، إن عاد بعد الحرب جندى لوطان
وألقي جسمه المنهوك فى أحضان خلانته
فلا نطلب إذا ما عدت للأوطان خلاناً .
لأن الجوع لم يترك لنا صحباً نتأجبههم
سوى أشباح مواتنا

أخى ، إن عاد يحرق أرضه الفلاح أو يزرع
ويبنى بعد طول الهجرة كوخاً هذه المدفع
فقد جفت سواقينا وهذا الزل ماواننا
ولم يترك لنا الأعداء غرساً فى أراضينا
سوى أجواف مواتنا

أخى ، قد نزلوا لنشأ نحن ماننا
وقد عمر البلاء ، ولو أردنا نحن ما عما
فلا نندب ، فأذن الغير لا نصغى لشكو اننا
بل انبعنى لنحفر خندقاً بالرّفش والمعول
نوارى فيه مواتنا

أخى ، من نحن ؟ لا وطن ولا أهل ولا جار
إذا بنا ، إذا قمنا ، ردانا الخرى والعمار
لقد حثّت بنا الدنيا كما حثت بواننا
فهاهنا الرّفش وانبعنى لنحفر خندقاً آخر
نوارى فيه أحيانا

الشاعر يحمل هموم وطنه الممزق بالاستعمار والعملاء ويمتلئ قلبه ناراً. عندما يقارن حاله بحال العائدين بعد الانتصار في الحرب العالمية الأولى . وتتعدد زوايا المقارنة لكنها تنتهي بنتيجة واحدة هي الإحباط والهزيمة النفسية وهو الصدد الذي يكرر في نهاية كل مقطوعة محتلاً قفلها . في الفقرة الأولى يخاطب أخاه المواطن : إن رأيت أفراح النصر فلا تفرح للمنتصر ولا تشمت بالمهزوم ولكنّ ، تعال نبكي موتانا . وفي الثانية ، إن رأيت الجندي يعود منتصراً لوطنه يعانق أحبابه ، فلا تحلم بذلك لأن الجوع أهلك الأحاب ولم يبق سوى أشباح موتانا . وفي الثالثة ، إن عاد الجنود يعمرون بلادهم بالزراعة والبناء ، فلا تأمل ذلك لأن الأعداء لم يتركوا لنا ساقية أو داراً ، بل تركوا أجياف موتانا . وفي الرابعة ، نحن السبب بفرقتنا وخيانة بعضنا لبعض فلا وقت للعويل فلن يسمعك أحد ولكن تعال نوارى موتانا . والخامسة ، من نحن ؟ ما قيمتنا ؟ نحن عار في كل حال ، لقد ضاقت بنا الدنيا تعال لنوارى أنفسنا التراب .

واضح تماماً أن كل فقرة تعرض لفكرة جزئية مختلفة عن سابقتها وتنتهي بنتيجة واحدة ، أنه لا شيء سوى موتانا ونحن منهم، لذا فإن شكل الموشحة مناسب تماماً من حيث أقسام الموشحة الى فقرات من ناحية ، وإلى غصن وقفل من ناحية أخرى .

فالشاعر يبدأ كل غصن بخطاب إلى أخية المواطن، كان في أسلوب الشرط في الثلاثة الأولى ، وكان في أسلوب خبري في الرابعة ، واستفهام للسخرية في الخامسة ولكنهما تضمنتا الشرط أيضاً في الأخيرتين فالأولى : (أخی إن ضج) ، والثانية (إن عاد) والثالثة ، (إن عاد) والرابعة ، (قد تم ولو أردنا نحن ما تم) والخامسة ، (إذا نمنا ، إذ قمنا ردنا الخزي والعار) .

إذن ، فقد خصص الشاعر الأغصان لأسلوب الشرط الذي احتل البيتين الأولين ، وخصص الأفعال لما يريده الشاعر - على سبيل المجاز - من كل مواطن في الأولى : اركع لنبكي ، والثانية ، لا تطلب خلائنا ، والثالثة وهو مفهوم ضمناً : لن تزرع ولن نبني ، فقد جفت سواقينا ولا يوجد سوى أشباح موتانا . في الرابعة لا تتذب وتبغني لنحفر ، وفي الخامسة ، اتبعني لنحفر مقبرة للأحياء بل إنه اختتم كل قفل بما يشبه اللازمة المتكررة لتحمل هموم نفسه وأجباطه (لنبكي حظ موتانا - سوى أشباح موتانا - سوى أجياف موتانا - نوارى فيه موتانا - نوارى فيه أحيانا) . ومن هنا فقد حملت هذه اللازمة إضافات للمضمون في كل مرة وجاء فصلها وتمييزها في بيت مستقل من منهوك الوافر (وهو لا يجوز نهكه) لتكون آخر ما يصل المتلقى في وضوح ومرارة يخلقها تكرار كلمة (موتانا) كان الشاعر يريد إشغال القلوب حزناً وضيقاً وثورة بتذكير كل مواطن بموتانا وهم موتى الجميع .

للقصيدۃ من وزن الوافر، وهنا وقفة . فالقصيدۃ تتكون من تسعين تفعيلۃ وردت
 جميعها (مفاعِلن - - - - - مفاعِلن) عدا تسعة وردت (مفاعِلن - - - - - مفاعِلن)
 وضمن التسعة واحدة (مفاعِلن - - - - - مفاعِلن) ولذلك فإن نسبة ورود
 مفاعِلن ٩٠ ٪ . ومع ذلك نحن مضطرون لاعتبار الوزن هو الوافر رغم قلة تفعيلاته
 بالنسبة الى تفعيلات الهزج (مفاعِلن) ومضطرون الى اعتبار جميع تفعيــــــــــــــــلات
 (مفاعِلن) هي صورة مزاحفة من (مفاعِلن) بعد العصب .

وبحر الوافر بحر متهدر نتيجة لانتهاؤه بثلاث متركات بعدها ساكن .
وبحر الهزج بحر خفيف الحركة قافر لانتهاؤه بمسكون وحركة . وسكون وحركة
والاثنان ملئمان لغويان صدر الشاعر وللثورة المتفجرة على لسانه فانفعال الشاعر ليس
حزن دفين مكتوم ولكنه غيظ متفجر يريد تحريك انفعال المواطن وثورته بقصيدة عالية
الدقات والنبضات .

وقد جاء بالوزن من المجرؤ المدور فلا وقت للصمت بين الشطرتين أو
لهندسة القوافي بل إنه حرر بيتاً كاملاً من أى قافية وهو الرابع فى كل فقرة وهى لمحة
أفادت المضمون ولم تضر بالإيقاع . وقد ساعد على سرعة الإيقاع التزام الشاعر
بضمين الفقرة بالكامل فى جميع القصيدة ، فكل فقرة عبارة عن رسالة واحدة تبدأ
بكلمة (أوى) وتنتهى بكلمة (موتانا) أو (أحيانا) فالشاعر لا يريد للمتلقى أن
ينصرف بذهنه لحظة صمت واحدة بل يريد تركيزة من أول الفقرة لآخرها ، فكان
استعمال حروف العطف غالباً ليربط جميع أبيات الفقرة .

ومن ثم فالشاعر واع تماماً لأنواته الإيقاعية الوزن واستعماله معصوباً بنسبة
٩٠٪ لتخف حركته الى استعماله مجزؤاً ومدوراً مع التضمين الغالب على القصيدة
مع ندرة حروف المد فى القصيدة كل ذلك ليخدم المضمون الشائر ويقدمه فى رسالة
واحدة سريعة للمتلقى كما جاء استخدامه لبيت من تفعيلتين فى نهاية القفل ليشعل نار
الصنور بتركيزه على كلمة (موتانا أو أحيانا) فى النهايات .

أما القافية فجاء نسيقها بسيطاً فى إيقاع ، فالغصن من بيتين متحدى القافية
والقفل من ثلاث أبيات منها واحد حر بلا التزام والأخران متحدان .
والشاعر لم يقنع بضمير المتكلمين (نا) أو الغائب (الهاء) فالترم حروفاً
قبلهما ليؤكد قوة الروى ورسائلته .

من كل ما سبق يتبين أن شكل الموشحة بأنقيامه الى فقرات من ناحية ، وإلى
غصن وقفل من ناحية أخرى جاء موظفاً فنياً ، وساعد على نجاحه توظيف الشاعر
لأنواته الإيقاعية ، مما أفاد المضمون وساهم فى توصيله بشكل فنى راق الى
المستمع بقوة ووضوح .

ثانياً : الموشحات في المهجر الجنوبي

....

فهم بعض شعراء المهجر ، أن التجديد هو التلاعب في تنسيق القوافي وقد وضع ذلك في توظيف الموشح فقد استغله البعض لعرض مهارة هندسة القافية بلا صدق شعوري ، كهذا الموشح لرياض المفلوف بعنوان (أنت الحياة)^(١) يقول فيه :

سيرى لتعمر بالحياة هي فرصة سنحت لنا

بين الشجر

بالقبيلات

أنت الحياة

قبلاتنا ثمر للنبى مجنّيه من ثغرتنا

فمّا أفر

هائى وهات

أنت الحياة

واضح أنه في معيه وراء القوافي أفلتت منه ناصية الشعر وإذا كان عدد الأَشْطَر في القفل متروك لحرية الشاعر يحدده حسب متطلبات مضمونه ومعناه فقد تنوع ذلك عند شعراء المهجر عموماً وإن كان أقله شطرتان ومن نماذجه الغير جيدة قول الياس فرحات بطون (مرحباً)^(٢) يقول منها

(١) رياض المفلوف - ديوان خيالات السابق ص ٢١

(٢) الياس فرحات . للديوان ص ١٧٨

يا نسيم الصبا — مرحباً
 إن هذا السهادُ والحزنُ
 من حنين الفؤادُ والوطنُ
 كيف أهل الودادُ في الحننِ
 كيف تلك الوهادُ والربى
 يا نسيم الصبا — مرحباً
 كيف ماء الجبلُ والهوا
 إن قلبي اشتعلُ بالجوى
 شبتى العليلُ فى النوى
 والهوى ليرزلُ فى الصبا
 يا نسيم الصبا — مرحباً

وواضح أن الكلمات التى افردها لا تمثل قيمة مضافة لما قبلها كما أن كلمات القوافى عموماً مجلوبة لاجلها .

ولكن القروى يمدنا بموشع جيد ، يوظف فيه القفل توظيفاً جيداً يمثل ترجيعه لرؤيته وتكرار يؤكداه والغصن يبرزها فى كل مرة ببرهان جديد من زاوية جديدة وذلك فى موشحة بعنوان (بين البقر والبشر) (١) .

طوباك سارحة فى القفر طوباك — إن كنت أحسد مخلوقاً فأبأك
 الزهر مثلك فى الآفاق تنتشر — نغشى مروج العلى واللبل معتكز
 يا للكرم تمنى عيشك البشر — ماذا تخافين فى البيداء يا بقر
 إن كنت تخشين من أنياب فتاك — طوباك فالجلد غير العرض طوباك

سرى الهويتا معاً فى السهل والجبل الرزق حولك موفور فلا نسلى
 يا ليت لى فى صحارى الجبل والعمل بعض الذى لك ميسوراً على مهل
 إن كنت تشكين من صخر وأشواك طوباك فالفقر غير الفقر طوباك

طوباك فى الصيف والرمضاء تنقذ والحر منه يذوب الجبل والجلد
 هذا اللهب الذى يشوى به الجسد أشد منه على أكبادنا الحسد
 إن كان منه الذى سواك نجاك طوباك فى لفحة الرضاء طوباك

يبدأ الشاعر موشحته بمفتاحها من حيث المضمون و الصوت فمن حيث المضمون
 يعلن الشاعر حسده للبقر المارحة فى المراعى والصحارى ثم يأخذ فى تبرير ذلك فى
 باقى الموشح. أما قافية القفل ، فالرؤى هو الكاف المكسورة ، ولكنه لحسن إقتداعه بها
 ، فقد ألزم قبلها حرف المد الالف ليقويها وهى ألف أصيلة دائماً فى باقى الأفعال .

يبدأ الشاعر فى تفصيل أسباب حسده للبقر وخصص غصن من الموشح لكل
 سبب ثم يتبعه بقفل يقارن فيه بين حياتها وما فيها ، وحياة البشر وما فيها .
 فى الغصن الأول يعرض لمشهد من حياتها ، وهو أنتشارها فى الآفاق
 والمروج كالنجوم الزاهرة التى تملأ الفضاء فى الليلة الظلماء ، لذا فالبشر يتمنون
 حياتها ثم يوضح لها فى القفل أن خوفها من السباع الفتاكة مبالغ فيه ، فحن البشر
 تتعرض لسباع فتاكة، لكنها أشد ضرراً فهى تنهش عرض الشعوب وهو كرامتها .
 وهو أقطع من سلب الجلد من البقر لان الشعوب تظل ذليلة بعد سلب حريتها أما
 السليخة فلا تشعر بشيء . وفى الغصن الثانى يستعرض مشهد آخر ، هو أنها تسير
 متآخية فى السهول و الجبال والرزق أمامها موفور بعكس الإنسان يحب أن يشقى ويكد
 من أجل الرزق وفى القفل يوضح أن ما تعانى من صخور وأشواك الجبال لا يقاس

بحياة الفقر والجوع وفى الغصن الثالث بعرض المشهد الثالث وهو تعرضها لحر الصيف الشديد . ويوضح أن حسد الانسان لأخيه أشد قسوة من لهيب الحر وفى القفل يبرر حسده لها بأن الله قد نجاها منه فلا بأس عليها منه . ويستمر بنفس الشاكلة فى باقى الأعصان والأفقال عارضاً أجزاء من حياتها موضعاً صعوبتها لكنه يقارنها بما فى حياة الانسان .

ومن ثم يتبين أن استخدام اسلوب الموشحة له ما يبرره ، فإذا اعتبرنا أن كل غصن وقفل يمثلان معاً فقره من الموشح ، فإن الفصل بين الفقرات له ما يبرره فقد خصص لكل فقرة فكرة ، أو مشهداً من حياة البقر يقارنه بحياة البشر . وفى داخل كل فقرة غصن وقفل ، فإنه قد خصص الغصن لعرض المشهد وما يوازيه من حياة البشر .

وفى القفل اتبع اسلوب الشرط (أن كنت فطوباك) . وهو فى شكل حكمة بليغة دائماً توضح فى اختصار سبب حسده لها . وهنا يتضح لنا أن الفصل بين الغصن والقفل له ما يبرره ، وأيضاً أن ارتباط الأفقال بروى واحد له ما يبرره لأن لها نفس الدور فى كل فقرة وهى إظهار حكمة موجزة هى سبب حسده لها .

وكلمه (طوباك) وهى بمعنى هنينا لك - لها دور إيقاعى مهم ، فهى أول كلمات القفل الأول وتكرر فى بداية الشطر الثانى من كل غصن كدقة تنبيه للمستمع لورود الحكمة من الفقرة وكمثال . (طوباك فالجلد غير العرض - طوباك فالفرغ غير الفقر) فالشاعر هنا يتأمل فى هدوء عميق حالة الحيوان ويقارنها بحال الانسان ويضع المشاهد بجوار بعضها ليخرج بنتيجة مؤلمة هى أن حال الحيوان أفضل وإن كان فيها أشواك أو لهيب أو حيوانات مفترسة .

ومن هنا كان استخدامه لوزن البسيط مناسباً فالبحر ثنائى التفعيلة يتكون من ثمانى تفعيلات وجاء به الشاعر تاماً وقد حافظ على هدونه قلة الزخافات فتفعيلة (مستعلن) جاءت سليمة دائماً أما (فاعلن) فأصابها الخبن أحياناً فى الحشو أما فى العروض فقد خبنت أو قطعت .

أما الضرب فقد التزم القطع دائماً في الأفعال أما الأغصان فقد تراوحت بين
 الحالتين (خبن أو قطع) مع التزم حالة واحدة داخل كل غصن .
 ولم يكن هناك غاية من تغيير ضرب الأغصان إلا مزيد من الحرية للشاعر
 لمسيرة تغير زوايا المضمون .

....

وقد جاء القفل أحياناً من بيتين ومنه موشح (انشودة الغريب) ^(١) للقروى

| | |
|------------------------------|------------------|
| حَتَاماً أَحْبَا غَرِيبٌ | مَالِي وَطَنُ |
| بَا يَوْمٍ وَصَلَ الْحَبِيبُ | أَنْتَ الزَّمَنُ |

| | |
|-----------------------------|----------------|
| دَهْرٌ يَلْبِي رَمْسِي | سَهْمُ النَوَى |
| يَكُونُهُ رَمْسِي كَمَا | قَلْبِي كَوَى |
| مِهْمَاتُ غَيْرِ الْحَمْسَى | مَالِي دَوَا |

| | |
|----------------------------|-----------------|
| لَبَانُ نَعْمِ الطَّيِّبِ | لِلْمَمْتَحِنِ |
| إِنْ كُنْتُ مِنْهُ قَرِيبٌ | زَالَ الْحَزَنُ |

والشاعر خصص للجزء الأول من البيت تفعيلتين (مستعلن فاعلن) وللثاني
 (مستعلن) ووضح أن الجزء الثاني لم يضاف شيئاً للمضمون ، وكان عبثاً ألزم
 الشاعر كلمات مجلوبة للقافية - كما تبدو ركابة المُلُوب وسطحية المعاني

أما شقيقة الشاعر المذني (قيصر سليم الخوري) فيمدنا بنموذج آخر
للموشح بعنوان (بين العرس والمآتم)^(١) يقول فيه :

ألا ليت يوماً به المرء سرّاً بدوم فإن الليالي تخون
وما ورثت ساعة صفو أخرى ولا شئ ما كان عما يكون

طما موكب العرس مثل العباب يسد الطريق على العابر
أهازجهم طرن فوق السحاب ودون مع الفلك الدائر
ملأن السهول عمن الهضاب وغلغلن في وكنة الطائر
وقصر العريس ازدهى واشمخرا بد الذراعين للقادس
وكرم غصن فاضر قد نعري وقد ليس الفصير برد الغصون

ينتصف الدرب في منعطف عرا موكب العرس ما قد عرا
نثاقل في السير حتى وقف وخف بأبصاره كي يرى
هنالك نعش عليه الأكسف تخوم ودمع تبل الثرى
وفي النعش عذراء لم تأت وزرا بغيض أخوها عليها الشؤون
رأى موكب العرس ذاك فخراً حلال المنى لجلال المنون

(١) قيصر سليم الخوري . الشاعر المذني . ديوان المذني . مطابع وزارة الثقافة والإرشاد القوي .
دمشق ١٩٦٦ م ص ٥١

| | |
|--------------------------|---------------------------|
| فوا لله ما نظرت باصرة | كم رأى الجنازة فى جنب عرس |
| فنان واحد سائبة | لرس وأخرى لصفو وأنس |
| إذا شئت فنهروا الآخرة | فقف عند رس وأصبتمس |
| فى صمته حكمة ليس نقرأ | ولست نراها بنور العيون |
| لذا خلق الله للناس فكراً | إذا فقدوا العين لا يعمهون |

وتستمر القصيدة اثنتى عشر فقرة أخرى خماسية الأبيات وبغض النظام والشاعر يقص قصة موكب عرس بهيج تقابل وجنازة ويقارن بين الحالتين ويستخلص لنا العبرة من ذلك .

والحقيقة أن مضمون القصيدة من العمق وصدق المشاعر ما يجعلها أصدق وأعمق أشعار الشاعر المعنى على الإطلاق يضاف الى ذلك رصانة أسلوبه وسلاسته فى التعبير بدون تكلف فى صياغة أو قواف رغم تعددها .

ولكن لو تأملنا النص فى أى فقرة فيه ، فإننا لن نجد له ما يبرز توفقه وانتقاله لفقرة جديدة فالقصة تسير فى سرد متصل غير محدد بلقطات مميزة ، ولذا جاء تقسيمه القصة الى فقرات غير دقيق وغير ذى دلالة ويتضح ذلك من قراءة النص ، فمثلاً نهاية الفقرة الثانية وبداية الثالثة كما يلى :

| | |
|--------------------------|---------------------------|
| رأى موكب العرس ذاك فخراً | جلال المنى لجلال المنون |
| فوا لله ما نظرت باصرة | كم رأى الجنازة فى جنب عرس |

ولذا ، فإن التقسيم جاء تعسفياً وبدون مبرر ، إلا فرض إيقاع معين على المضمون . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، فإننا لا نجد توظيفاً فنياً للأغصان يبرز أجادها أصلاً داخل الفقرة ، أو فصلها من الفصن ، بمعنى أوضح .

فالمفروض أن المضمون هو الذى يميز الغصن عن القفل وبالتالي يستجيب الإيقاع لذلك ويميزه بنسق القافية مثلاً ونأخذ مثلاً الفقرة الثانية :

| | |
|-------------------------------|-------------------------|
| هناك نعش عليه الأكف | تحوم زدمع بيل الثرى |
| وفى النعش عذراء لم نأت وزيراً | بفيض أخوها عليها الشؤون |
| رأى موكب العرس ذاك فخراً | جلال المنى لجلال المنون |

فالسرد يحتل الغصن ويستمر كما هو فى القفل بلا تغيير وكذلك فى كل الفقرات جاء تمييز القفل بقواف موحدة بلا مبرر موضوعى فضلاً عن القوافى الداخلية للقفل والغصن . ومن ثم يتضح أن استخدامه لشكل الموشح ونسقه لم يكن فى موضعه وكان الأجمل والاصدق استخدام الشكل العمودى موحد القافية ، طالما أن سرده كان مستمرلاً دون وقفات واضحة أو محطات مميزة .

أما الوزن فهو المتقارب ، أحادى التركيب من (فعولن) وهو بحر مرتفع صاخب الإيقاع سريع الأسباب والوتاد لسهولة تركيبه (- - - - - / - - - - - - - - - -) . وبالتالي فإنه لا يتجاوب مع موقف التأمل والموعظة البليغة من تلاقى عرس وماتم والذى عبرت عنه الألفاظ أجمل تعبير مثل (الاليت يوماً - ما ورثت - ثقائل فى السير - هناك نعش - الأكف تحوم - دمع بيل - فى النعش عذراء) وقد كان جديراً به أن يستخدم وزناً عميق الإيقاع هادئاً كالطويل أو البسيط مثلاً وإن كان لابد مستخدماً للمتقارب ، فكان من الأفضل فنياً ، تخصيصه لوصف مشهد العرس وما يتعلق به وتخصيص وزناً هادئاً للمشاهد الحزينة أو عند استخلاص الحكم والعبرة .

ومن ثم فالشاعر قد جانبه التوفيق فى اختيار ادواته الإيقاعية ، وكما أوضحنا ، بداية من شكل الموشح ، الى نسق القوافى ، الى الوزن . وهذا لا يناقض إعجابنا بعمق الموضوع وصدق العاطفة وثراء الافكار ، فكل ذلك كان يحتاج لادوات إيقاعية نابعة من المضمون لتحمل مشاعره وملامحه ، ولتبرز المضمون بالشكل

الذى يناسبة فى تناغم مع العناصر الفنية الأخرى لتصل رسالته الشاعر الى
المتلقى فى أجمل تشكيل . فالمادة الخام الجيدة تحتاج الى عناصر تناسبها وأدوات
عرض مناسبة لطبيعتها لاثهارها فى أبهى صورة .

=====

أما الياس فرحات فيحاول إثراء الغصن بمزيد من القوافى وتنويع الحالات
فيقول فى (مناغاة ليلى) (١)

أولى فراح البلبل الغرد
العش بين الغار والاس
إن رصعته السحب بالماس
فالشمس تنشف
والورد يكف
والطير نعزف
فوق الغصون فيسكت النهر
ونصبح وصيفة لها الزهر
فتودّ لو تحمله الزهر
برجاً يثير كوا من الحسد
ابتنى يا نجمة الانس
فى أى برج كنت بالامس
إن لكشفى عن مصدر النفس

فى الثور والسرطان والاسد

(١) الياس فرحات . الديوان ص ١٤٠

صيرتني رجلاً
لا يرهب الأجل
وبعثت بي أملاً
أنوار بهن الضلوع خبت
فأختلت الأفكار واضطربت
إن الثلاثين التي ذهبت
ذهبت بذاكرتي ولم تعد
وأظنها ذهبت بعفتدي

وتستمر على هذه الشاكلة وواضح أنه في غمار فرحة الشاعر بأبنته أراد أن
يرصع الموشح بالقوافي ، مما جلب الحشو والتكلف ، من ناحية ، وجعل تنويع
الحالات الوزنية بلا ضروره فنية وإن كان استخدام شكل الموشح مناسباً من حيث المبدأ

٧- التتويعات

وتشمل الالتزام بنسق غير ما سبق أو محاولات التحرر من الأساق المسبقة

أولاً : المهجر الشمالي:

يلتزم نعمة الحاج بنسق أ / ب / ب / أ / ب / ج / د / ح / س

في قصيدة (كف الكريم)^(١) وفيها يقول:

| | |
|-------------------------|--------------------|
| بين الأزاهر في الربيع | كف تسود على الجميع |
| كف لها فح الزهر | وناجها أشهر ثمر |
| وبها أسوى المعنى البديع | للفكر يحلوا النظر |
| كف إذا ارتفع الندا | كانت لها عبا صدى |
| كف السامع والندا | سلمت على طول المدى |

كف الكريم

| | |
|-----------------------|-----------------------|
| كف ليخفيف الألم | خلقت وعنوان الشيم |
| مقياس أفضال الأنام | في الحرب ترجى والسلام |
| تعطى الكثير بلاندر | ويشعر صاحبها إنسام |
| تقصى العنا تدنى الهنا | وتتيل سائلها المنى |
| هي في الخصاصة والغنى | يضاً لا معة السنا |

كف الكريم

وواضح أن الهدف هو رصد الكلمات وليس التعبير عن مشاعر، ويجاريه في

(١) نعمة الحاج، السابق، ص ٤٦.

هذا ميخائيل نعيمة ويلتزم بنسق حـ ا / د ا / د ا / ب ب / ب ا / جـ
وذلك فى قصيدة (لورق الخريف)^(١) وإن كان تخلص عن (د) فى المقطوعات التالية
للأولى وفيها يقول:

| | |
|-------------------|----------------|
| تأثرى تأثرى | يا بهجة النظر |
| يا مرص الشمس ويا | أرجوحة القمر |
| يا أرغن الليل ويا | قيشارة السحر |
| يا رمز فكر حائر | ومرمر روح تأثر |
| يا لكسر مجد غابر | قد عانك الشجر |

تأثرى ! تأثرى !

| | |
|-------------------|---------------|
| تعاقتى وعماقتى | أشباح ما مضى |
| وزقذى أنظارك | من طلعة الفضا |
| مهمات أن مهمات ان | يعود ما اقتضى |
| وبعد أن تقارقتى | أقرب عهد سابق |
| سيرى بقلب خالق | فى موكب الفضا |

تعاقتى ! تعاقتى !

وإذا قارنا ذلك بأشعاره الرائعة، وثورته النقدية على القافية، نجد تناقضا تاما.
ويلتزم جبران فى مربعين بعنوان (الشهرة)^(٢) بنسق أ ب / جـ ب مع استعمال
وزنين فى البيت الواحد.

(١) نعيمة، السابق ص ٤٧.

(٢) جبران ، السابق ص ٦١٠.

| | |
|--------------------|-----------|
| كبت في الجزر سطرًا | على الرمل |
| أودعته كل روحى | مع العقل |
| وعدت في النل أقرا | وأسجلى |
| فلم أجد في الشواطى | سوى جهلى |

وواضح أن توظيف المربع مقبول من حيث المبدأ فقد خصص مربع للجزر وآخر للمد
أما استخدام شعلرة من المجث مع تفعية رمل فليس له ما يبرره فنيا فضلا عن أن
نسق القوافى لا يخلو من الحشو.

أما نعمة الحاج فيزيد الأمر تعقيدا في قصيدته (إلى البلبل الناتج)^(١) بمزجه
المربع والمسط من ناحية، والتام والمشطور من ناحية أخرى، ووزنى الخفيف
والمتدارك من ناحية ثالثة. ويقول فيها

| | |
|----------------------------|-------------------------|
| خل عنك النواح | واق عنك الكدر |
| من قولى اسراج | من شقاء البشر |
| فعلى الراقد الرقاد الطولا | مرحمة الله بكرة وأصلا |
| ودداعا قولوا وكوا العودلا | ذاك حكم القدر |
| أن شر السلاح | مد مع قد هم |
| وهم لا ينال | مد ما قد غير |
| فعزاء إذا وصبر اجميلا | كلنا راحلون هذا الرجيلا |
| واحد أو احدا انجوز السيللا | ونقمر الحفر |

(١) نعمة الحاج، السابق ص ١٥٣.

وتستمر خمس مقطوعات أخرى بنفس النمق/ أ ب/ أب/ ح د/ ح ب موظفاً
 مشطور المتدارك والخفيف تام، ثم بيت يجمع الوزنين وواضح أن شعوره بالحزن لفقد
 عزيز (شقيق أبي ماضى) ، قد ضاع وسط زحام الاشكال والحالات والاوزان وكلها بلا
 توظيف فنى يبررها.

ولكن أبا ماضى يوظف نسقه المستمد من الموشح أساساً، لكننا دون تكرار
 روى القفل فيصبح أ - أ - أ - حرة - ب - ب دون تكرار أى روى بين المقطوعات
 فيقول فى (المساء) ^(١)

السحب تركض فى الفضاء الرجب تركض الخافئين
 والشمس تبدى خلفها صفراء عاصبة الجبين
 والبحر سلج صامت فيه خشوع الزاهدين
 لكنما عيناك باهتان فى الأفق البعيد
 سلمى بماذا تفكرين؟
 سلمى بماذا تعلمين؟

أرأيت أحلام الطفولة تغمضى خلف النجوم
 أم أبصرت عيناك أشباح الكهولة فى الغيوم
 أم خفت أن يأتى الدجى الجانى ولا تأتى النجوم
 أنا لا أرى ما تلمحين من المشاهد إنما
 أظلالها فى ناظريك
 تنه يا سلمى عليك

(١) أبو ماضى السابق ص ٧٦٤.

وتستمر ثمانى مقطوعات أخرى، الشاعر يخاطب (سلمى) وهى رمز ربما كان لنفسه أو كان للمحبوبة الخيالية ويحاول تفسير حالة الاحباط التى تتنابها فى المساء.

فى المقطوعة الأولى يرى عناصر الطبيعة فى الغروب، السحب تجرى خائفة، والشمس مريضة صفراء والبحر صامت، فربط بين (أسرة الطبيعة) برباط الروى الواحد (النون) كما ربطها بالاستعارات المكنية ثم يلتفت إلى سلمى، انت لا تفكرين بكل هذا، فيماذا تفكرين؟ وماذا تحلمين؟ فجاء الروى الجديد يربط السؤالين.

وفى الثانية يبدأ بالاستفهام عن أسباب ياسها، هل لأن المساء أخفى احلام الطفولة أم لأنه جاء بأشباح الكهولة، أم لخوفها من أن يأتى الظلام بلا نجوم؟ وكان موقفاً فى ربط تساؤلاته بروى واحد.

ثم يفسر كيف عرف ذلك؛ (أظلالها فى ناظريك تتم سلمى عليك) فربط الشطرتين بروى واحد لأن المضمون يجمعهما.

القصيدة من وزن الكامل وقد حدث الإضممار فى معظم تفاعيله مما أعطاهما سرعة وسهولة تناسب التثقل بين المشاهد، من ناحية، وتناسب تفاؤل الشاعر وتلقته وأيد ذلك المنحى، استعمال لأوزن مجزوءاً ومدوراً ليناسب الحوار والمناقشة المتدفقة للإقناع المقابل.

وجاء استعمال المنهوك (وإن كان لا يجوز نهك الكامل) موقفاً لينهى المقطوعة بما يشبه الإلتفات الرقيق للهامس تلطفاً مع السامعة وبما يوحى بانتظار الرد أو لأعطاء فرصة للتفكير. ومن ثم فإن النسق مناسب تماماً ويتضافر مع بالى عناصر الإيقاع لخدمة المضمون.

ويحاول جبران توظيف نسق أ ب/ ب ب/ أ ب/ ج د/ ج د/ وهو قريب من السوناتا الإنجليزية فى ثلاث قصائد هى (البلاد المحبوبة)^(١) وفيها يقول.

(١) جبران، السابق ص ٥٩٩، وعن السوناتا انظر هـ ب تشارلتن م سابق ص ٦١ و ٦٧ G.S. fraser Ibid

هوذا العجر تقومى تنصرف
عن ديار ما لنا فيها صديق
ما عسى ير جوفيات يغتلف
زهرة عن كل ورد وشقيق
وجديد القلب أنى يألف
مع قلوب كل ما فيها عنيق

هوذا الصبح يتلادى فاسعى
وهلمى فتلقى خطواته
قد كفا من مسا يدعى
أن نور الصبح من آياته

قد أقمنا العمر فى ولا تسير
بين ضلعيه خيالات الهموم
وشهدنا اليأس أسراباً تطير
فوق مشيه كعقبان وبوم
وشربنا السقم من ماء الغدير
وأكلنا السم من فنج الكروم

ولبنا الصبر ثوباً فالهيب
فخدونا نردى بالرماد
وافرشناه وساداً فاقطب
عندما نمنا هشيماً وقناد
واضح أن استخدام المقطوعات له ما يبرره، أما تقسيم المقطوعة نفسها إلى قسمين من ثلاثة أبيات ثم بيتين فليس له ما يبرره فالمضمون لم يتغير من أى زاوية ليكون مبرراً لتغيير النسق، والحقيقة إن هذا المأخذ ينطبق على القصيدتين الآخرين اللتين استمد فيهما نفس النسق، فيقول فى (حرقة الشيوخ) (١).

بازمان الحب هل يغنى الأمل
بخلود النفس من ذكر العهد؟
هل ترى يمحو الكرى رمم القلب
عن شفاء ملها ورد الخدود؟
أوبدايتنا ويتسنا الملك
سكرة الوصل وأشواق الصدود؟

(١) السابق ص ٦٠٠.

هل يصبر الموت إذا نأوت أنه الظلم وأنعام السكون؟
 هل يشقى القبر أجاباً رأت خلجات القبر والسر المصون؟
 فيرغم استمرار التساؤلات عن نفس المضمون إلا أنه قد غير النسق فالمسألة
 عنده لا تتعدى مزيداً من الحرية في تنويع القوافي ومزيداً من الشكل في القافية الداخلية
 والأمر ذاته ينطبق على قصيدة (بالأمس) ^(١) التي استخدم فيها نفس النسق.
 ونصل إلى ميخائيل نعيمة لنرى كيف وظف النسق/ أ ب ب أ ح د د أ في
 قصيدة (من سفر الزمان) ^(٢).

| | |
|---------------------------|-----------------------------|
| (١) إلى سنه مدبرة: | (٢) إلى سنة مقبلة: |
| روحى! فكمر شبت وشابت سنين | ما أنت فى سفر الزمان العظير |
| من قبل أن بانث حواشيك | إلا صدى الماضى وصوت الغد |
| والبوم كف الدهر تطورك | فيك استوى من قبل أن تولدى |
| عنا، ومن يدرى متى تشرين | قطبا حياة نحن فيها نيمر |
| روحى وخلينا | لا جوعها يشع |
| بالأرض لا هينا | لا موتها يهجع |
| نرعى أماينا | لا طابع ينع |
| فى مسج أو هامر | فيها ولا الزاهدون |
| ما بين أيام وأعوام | الناس فى أسرارها حائر |
| تأثى وتمضى وهى سر دفين | والسر لو يدرى من منهم مقبر |

(١) السابق ص ٦١٢.

(٢) نعيمة السابق ص ٢٦ وانظر شفيق السيد، م سابق ص ١٧٣، وعبدالله الخزلمى، م سابق ص ٣٥.

فى القسم الأول يخاطب الشاعر السنة المدبرة، اذهبى فكم جاءت وذهبت قبلك سنين من قبل أن تظهرى واليوم يطويك الدهر ولا نعلم متى تعودى.

وقد استخدم هنا مشطور السريع فى كلامه للسنة عن نفسها، لكنه استخدم العطف فجاء بالأربعة أبيات فقرة واحدة تحمل مضمونا واحدا وحالة واحدة لوزن واحد ثم غير مضمون الحديث، فهو يحدثنا عن الناس وحالهم المحزن فجاءت الجمل أقصر وأسرع فى تفعيلة ونصف (روحى وخلينا، بالارض لاهينا، نرعى ما بيننا) ليعبر الإيقاع السريع عن الأنفعال السريع الذى حمله المضمون الجديد.

ثم يعود الإفعال إلى حاله السابقة بتغير المضمون بالحديث عن لغز الأيام والأعوام التى تمر فيرجع بالتكرير إلى مشطور السريع.

أما نسق التفعيلة فجاء منسوبا مع المضمون لا نشعر بقيوده ولا تكلفه فقد بدأ بروى (النون) ولكن لم يقيد نفسه به فجاء ببيتين يربطها التضمين بروى (الكاف) وقبل انتهاء زاوية الخطاب عاد إلى روى (النون).

وفى الالتفات إلى زاوية أخرى للكلام وبتغير الإفعال غير الروى ووحده لثلاث جمل قصيرة مرتبطه ليصبح الروى هو (النون) المطلقة وإن كان لم يعتمد عليها فقد التزم قبلها حرفا أصليا وهو (الياء) وجاء الروى الجديد طبيعيا غير متكلف ثم يستخدم روى آخر هو (الميم) فى بيتين آخرين مرتبطين إلى روى الميم وفى الختام يعود إلى الروى الأول وهو النون المقيدة حفاظا على الصوت الأول للقصيدة

والحقيقة رغم أنه قد عدد الروى وتبعه تعدد الأضرب إلا أنه لم يكن متكلفا ولم يفرضاها على المعنى فجاءت كلماتها مستقرة.

ونفس النسق فى الجزء الثانى (إلى سنة مقبلة)

فى العنصر الأول المضمون يخاطب السنة متحدثا عن الزمان وجمعه للماضى والمستقبل يبدأ بالروى (الميم) المقيدة ثم فى (حشو) الفكرة ينير إلى (الدال) المكسورة فى بيتين وفى نهاية العنصر يعود إلى (الميم) المقيدة.

ثم يبدأ عنصر جديد هو حال الدنيا المؤسف فيتالى بثلاثة أبيات من تفعيلة ونصف بروى واحد هو (العين) المقيدة ويعود تدريجيا إلى طول الشطرة مغيرا إلى روى (النون) المقيدة مرتين وفى النهاية يختم بالروى الأصلي (الميم) المقيدة.

تحت باب الشعر المنثور برغم ما في بعض مقاطعها من وزن ظاهر^(١) وإن كانت تجاهلت هذا الرأي فيما بعد واعتبرت القصيدة ثورة واسلوباً جديداً دون توضيح كاف لحديث هذا الرأي^(٢).

ولكن يجب علينا أن نتحقق بأنفسنا من الأمر لنلدلي بدلونا في القضية ونبدأ بكتابة القصيدة كما عرضها د. القط دون اهتمام بالوزن والقافية وكما يريد د. عز الدين اسماعيل.

كنو، واغنوا، أسكنوا هوة اللحد العميق
واذهبوا، لا تدبوا، فهو شعب ميت ليس يفيق!
هناك عرض، نهب أرض، شق بعض، لمحرك غضب،
فلماذا انزرف الدمع جزافاً؟ ليس تحيا الحطبة!
لا مري، ما الشعب، دون قلب، غير موت من هب،
فدعوا الناري يطيوي سفر ضعف، ويسوى كعب،
ولساجر، في المهاجر، ولنفاخر، بمزايانا الحسان
ما علينا أن قضى الشعب جميعاً، أفلساناً في أمان!
رب ثار، رب عار، رب نار، حركت قلب الجبان
كلها فينا ولكن، لمحرك ساكناً إلا اللسان!

من التقطيع العروضي يتضح: إن الأبيات ١، ٣، ٥، ٧، ٩ تتكون من

فاعلاتن ، فاعلاتن ، فاعلاتن ، فاعلاتن (قبل الزحاف والعلّة).

ومن ذلك يتضح أيضاً، أن ترتيب الأبيات ليس عشوائياً وإيقاعها الداخلي ليس عشوائياً فكل تفعيلة بلفظه واحدة (جملة أو بعض جملة) والثلاث لقطات الأولى متحدة الروي

(١) نادرة السراج، م سابق ص ٢٤٥.

(٢) نادرة السراج، تسيب عريضة، در المعروف دت ص ١٢٤.

وجاء حرفا أصليا ويمكن كتابتها كما يلي.

| | | | |
|----------|------------|-----------|-------------------|
| كفـنوه | وَدَفـنوه | اَسَكـنوه | هـوة اللحد العميق |
| هتـك عرض | نهب أرض | شـنق بعض | لم يحرك غضبه |
| لاوربى | ما لشعب | دون قلب | غير موت من هبه |
| ولنتاجر | فى المهاجر | ولنفاجر | بمزايانا الحسان |
| رب ثار | رب عار | رب نار | حركت قلب الجبان |
| فاعلاتن | فاعلاتن | فاعلاتن | فاعلاتن فاعلاتن |

وإذا كان الأمر بهذا الإيقاع المقصود فى الأبيات الفردية طوال القصيدة فلا بد أن نحترم ما أراده الشاعر ولكن كتابتها بما يحق له قصده من الكتابة بهذه الطريقة ولتكن الكتابة كما يلي.

كفـنوه

وَدَفـنوه

اَسَكـنوه

هـوة اللحد العميق

أما الأبيات الزوجية ١٠،٨،٦،٤،٢ فلأنها تتكون من خمسة تفعيلات لكنها تنقسم إلى قسمين فقط فتكون كالتالى:

واذهبوا لاتندبوه

فهو شعب ميت ليس يفيق

المقطع الثانى

الرابع

| | | | |
|-------------------------|---|-----------------------------|---|
| هتـك عرض | ١ | ولنتاجر | ١ |
| نهب أرض | ١ | فى المهاجر | ١ |
| شـنق بعض | ١ | ولنفاجر | ١ |
| لم يحرك غضبه | ٢ | بمزايانا الحسان | ٢ |
| فلماذا نذرف الدمع جزافا | ٣ | ما علينا أن قضى الشعب جميعا | ٣ |
| ليس تحيا الحطبة | ٢ | أفلسنا فى أمان | ٢ |

| الثالث | الخامس | |
|----------------------------|--------------------------|---|
| لاوربي | ١ رب ثر | ١ |
| ما لشعب | ١ رب عار | ١ |
| دون قلب | ١ رب نار | ١ |
| غير موت من هبة | ٢ حركت قلب الجبان؟ | ٢ |
| فدعوا التاريخ يطوى سفر ضعف | ٣ كلها فينا ولكن لم تحرك | ٣ |
| ويسوى كتبه | ٢ ساكنا إلا اللسان | ٢ |

ومن ثم يتضح أن نسقها القافوي هو أ أ ب حرة ب

ونسقها العددي ١١١ ، ٢ ، ٣ ، ٢

ملتزمان تماماً في جميع المقطوعات فإذا كان ورود هذه الأنساق بهذه الدقة لا يمكن أن يكون عشوائياً فلا يمكن بالتبعية اعتبارها تقليدية أو مقطعية مدورة ويجب احترام إرادة الشاعر في قصيدته.

الأمر الثاني : هل يمكن اعتبارها عملاً فذاً قاد الثورة نحو الشعر الحر والحقيقة أن ذلك أمر نستبعد إلا بقدر اشتراكها مع باقي أشعار المهجر في التوجه بقدر ما نحو ذلك. فالنسق الذي تسير عليه القصيدة - بصرامة - موجود مثله تقريباً في العديد من القصائد المهجرية التالية.

ثانياً - التنوع في المهجر الجنوبي

إن اختلاف الأنساق والأنماط في المهجر الجنوبي خصوصاً، يبلغ درجة يستحيل معها التقنين بشكل موضوعي، ذلك لأنهم تغننوا في التنوع والابتكار وتعديل الأنساق المعروفة إلى درجة من الاختراع. تجعل كل قصيدة حالة بذاتها يصعب ضمها إلى قصيدة أخرى في تصنيف نظري، ولذلك، من الأجدى أن ندرس تنوع كل شاعر على حدة، حتى نعطي الفرصة لإنتاج كل شاعر، ولتظهر سمات التنوع عنده.

فالشاعر إلياس قنصل: يقول في (موشح الحرية) ^(١)

يا أمة، خطت بأيدي الوثامر . آيات مجد في سجل الحقب
يهنيك يوم سلف فيه، الحسام ومن الأفق حجاب القنار
وضجت الأرض لفرط الدما.

يهنيك يوم ثلثت فيه، الأرب

أبتازك الأبطال مثل الأسود هبوا على أعدائهم سائرين
ولم يبالوا بسراب الوعود بل حطموا بالسيف تلك القيود
وصاحوا كك العلاء الإبا.

وشيدوا للمجد صرحا مكين

وواضح أنها مجرد هندسية شكلية وربما كانت تطورا لشكل المسمط

ويقول في قصيدة (هل تتكرين) ^(٢)

أقط العين قصائدلى أمر تعرضين
عنها... وقد طوقتها بنوحى
وسكبت بين سطورها قلبى الكيب
ومزجتها بشئلى وقجعى
وازحت فيها السر عن حزنى الغريب
أقط العين قصائدلى.... أقط العين

(١) إلياس قنصل، السهام، المطبعة السورية، بولس ليرسى، الارضين ط ٣، ١٩٣٥، ص ٢١.

(٢) إلياس قنصل - الميرت، ص ٢٣.

لو تعلمين تعاسنى لو تعلمين
 مما أكابد من حنين والنباح
 لعراك رغم صدودك الأسف الشديد
 وذكرت ماضى عهدنا قبل الوداع
 وعرفت أنى ما أزال على العهد
 لو تعلمين تعاسنى لو تعلمين

الشاعر يحاول أن يعبر عن تعاسته فى الحب، وهى فى القصيدة أشد، لسطحية الأسلوب
 الذى حشاه حشواً فى هذا النسق.

لكنه يتقدم خطوة فى قصيدة (القلب الحزين) ^(١) فيقول :

يا قلب لا تجع إلى الشكوى فتولمك الكلام
 ودع الكأبة فالشباب إذا انقضى لا يرجع
 وتأمل الدنيا فقد الهى الأنام والابتنام
 والكون يرفل بالمسرة والطبيعة تسمع
 لحننا أثرى الجمال بعيداً بتأضى الأمل
 وإن كان أحزنك التأهب للوداع فما العمل
 والدمع لا يرثى.... وأحكام التضا ليست ترد
 أنا لا ألومك يافق إذا أعراك الاضطراب
 فلقد جرعت. وأنت فى زمن الصبا كأس النوى

(١) السابق ص ١٢.

وخبرت أدواء البعاد..... وما يجئ من العذاب

فاصبر على جور الزمان ولا تهتبه سهم الجوى

فالصبر ينث في الحياة الانسراح والابتهال

لا تأسن..... فقد يروق البحر من بعد الهياج

ولربما انجلت الغيوم من السما وبدا القمر

ورغم المبالغة في التفاؤل وبعض الثثرة في الأسلوب إلا أنها قد أخذت خطوة جريئة هي ترك البيت الأخير في كل مقطوعة حراً، داخل المقطوعة وخارجها، وبالتالي فالشاعر يتخلى عن قيود النسق التي طالما كبّلت مشاعره ولوت عنقها، وينتصر للمعنى كما يحسه.

ففي المقطوعة الأولى نجد البيت الأخير (الحر) جاء موفقاً ومرتبطاً بسابقه الذي جاء فيه وإن كان أحزنك التأهب للوداع فما العمل؟ فالشاعر يرفض الحزن لفراق المحبوبة فيتساءل مستكراً الحزن فلا مجال لعمل شيء، وجاء البيت الأخير الحر ليوضح سبب عدم القدرة على عمل شيء لماذا، لأن الدهر لا يرثي ولا يحزن لحال إنسان كما أن أحكام القضاء لا ترد ومن هنا فقد جاء تفسيراً وتعليقاً على البيت السابق. وفي المقطوعة الثانية، يطلب الشاعر من قلبه عدم الحزن ويدعوه للتفاؤل فالصبر يجعل الحياة جميلة، وقد يروق البحر بعد الهياج، وجاء البيت الأخير الحر ليزيد المعنى وضوحاً بالتشبيه التمثيلي، (ولربما انجلت الغيوم من السما وبدا القمر).

ومن ثم فالشاعر قد اقتصر للمعنى على النسق الشكلي ووظف الحرية لصالح المضمون ويحاول القروي تطوير الموشح مع تغيير جميع القوافي بين المقطوعات، لكنه يقع في التعقيد الشكلي كما حدث في قصيدة (الأزهار الغريبة)^(١).

(١) القروي، الديوان، ص ٦٠٢

اجعلها وهي يهدى السلام على ضفاف الكون العذب

آمنة تحت ظلال الغرام نائمة جنباً إلى جنب

ناعمة الأيدان طيبة النشر

كونها الرحمن من معدن الطهر

نامت على ألحان حورية النهر

وجاءها في الليل حب الغمار ما شاء من لؤلؤ الرطب

لكنه يشعر بالقيود فيخففها إلى النصف - رأسياً - في قصيدة (الحياة الباقية) ^(١) وقصيدة

(الاحسان) التي يقول فيها: يا أخت هذا فجرنا الفضي لاح

يغمس بالنور الروابي والبطاح

وكرم عيون الأكر

تغرق في دمع ودمر

لا تجلى عنها الظلم

ولا ترى كما نرى وجه الصباح

لكن هذا التخفيض لا ينجح في ادخال مثل هذا النظم إلى حظيرة الشعر

وتأتي قصيدة (الحوانه ابرنجا) ^(٢) على النسق (أ ب، أ ب، أ ب) ويقول فيها:

يا وردة البستان لا تضجلي فقد حباك الله كل الجمال

ما زلت في عهد الصبا الأول فاغشمي عهد أسرع الزوال

لم تكبري بعد ولم تذيلي فلم على خديك تجرى الآل

(١) السابق ص ٦٦٦.

(٢) السابق ص ١٢٥.

وواضح أن نثرية الأسلوب تشعرونا بكلفة النسق المفروض على المعنى بدليل أن النصف الأيمن من القصيدة بالكامل يؤدي المعنى كاملاً.

وكذلك جاءت قصيدة (أمام العلم) ^(١) و (الرجاء الوطني) ^(٢) على نفس النسق وفي تطوير للنسق السابق، فإنه يصيغ قصيدة (سائلي) ^(٣) على النسق (أ ب ح د ا ب) وفيها:

| | |
|----------------------|---------------------|
| سائلي الليل عن مثالي | يوم اعيان عن الكلام |
| طول شكواي للدجى | وسق الى عن السجا |
| ضمر صوتي الى الليالي | فانطوى في فم الظلام |

ورغم أن استخدام المقاطع له ما يبرره من حيث المبدأ، حيث خصص كل مقطوعة لجانب من جوانب عذابه العاطفي ويطلب سؤال الليل والبدر والريح، كل في مقطوعة إلا أن الشاعر لم يترك مشاعره على سجيتها، من حيث كبّلها بالعند والنسق ويزيد عدد الأبيات في المقطوعة إلى أربعة يصيغها في النسق (أ ب ح د ا ب ا ب) لكنه يزيد الأمر سوءاً في قصيدة (الثناء) ^(٤) فيقول:

| | |
|--------------------|------------------|
| لمعة الخاطر الجديد | في سماء المخيلة |
| بالغمر الذي مضى | والرجاء الذي قضى |
| جلدي يتنا العهود | واقفين ايسملي |
| لمعة الخاطر الجديد | في سماء المخيلة |

وواضح أنها قد نظمت للغناء والسمر، حيث يعيد البيت الأول في آخر كل مقطوعة

(١) السابق ص ١٣٧.

(٢) السابق ص ٢٤٦.

(٣) السابق ص ١٩٨.

(٤) السابق ص ٢٢٠.

ويحاول الاقتراب من الصديق الفنى فى قصيدة (منشودتى) ^(١) موظفا النسق
(أ ب ج د د أ ب) فيقول:

| | |
|---------------------------|----------------------------|
| يا أيها الطيار فوق الغمام | بالله هل صاغت منشودتى |
| منشودتى تسكن قصر الصباح | على رصيف الأفق تهوى المسير |
| تلبس من قطن الغيوم الوشاح | على قميص من حرير الأثير |
| وعندما يرعى سائر الظلام | تلوح فى الجوزاء منشودتى |

| | |
|---------------------------|-----------------------------|
| يا أيها الغواص قعت البحار | قل لى أما صاغت جنيتى؟ |
| جنيتى مكنونه فى الصدف | فى قاع بحر الهند تهوى المتر |
| لرقصوها (بامرس) بين الدجف | كلا ولا (مرمعة) بين الصور |
| من نورها يشق نور النهار | والحسن من إحسان جنيتى |

ويستمر على هذا النسق داخليا فى المقطوعات وخارجيا يربط بينها روى التاء
فى البيت الأول والأخير من كل المقطوعات فى منشودتى، جنيتى، حوريتى، أميتى
والشاعر يستفيد من الأشكال التراثية كالموشح والمسمط والمربع فى ابتكار هذا النسق
فهو يوظف كل مقطوعة للبحث عن المنشودة فى مكان، فمرة يسأل الطيار ومرة يسأل
الغواص وأخرى يسأل الفلكى والأخيرة يسأل الجراح لأن منشودته فى الأفق وفى
الأصداف بين النجوم وفى القلوب. وفى كل تنقلاته للبحث عن منشودته يستخدم بحر
السريع ليسعفه فى لهائه وتنقلاته السريعة فى البحث، أما النسق فلا يخلو من الصنعة
وكان جديرا بنظام المسمط أن يؤدى الهدف ويحمل المضمون بشكل أفضل مع توظيف
كلمات (منشودتى جنيتى حوريتى أميتى) كعمود للمسمط مع تخصيص كل مقطوعة
من المسمط لمجال فى البحث واستعراض صفات المنشودة الخيالية.

(١) السابق ص ٢٠٢.

ونفس الحال في قصيدته (المعجزات) ^(١) التي ينظمها على النسق (أ، ب ب، أ، ب أ) ويقول فيها:

يا بحر كمر حطمت من صخرٍ ولا كمر أذيت على مدى الدهر
ترغى على شطيك مضطرباً منوعداً منعدداً غضباً
مهلاً فذلك ليس بالأمر

لو كان موجك يصنع العجا لأزاح هذا الصخر عن صدري

يا ابن الأبلأ قد طبّق الجلدُ وطما فكاكاً يغرق البلادُ
من تلقى الشؤبوب مدراراً ينلويه النصارى تاراً
مهلاً فانك لا قبل صدى

إن كنت شيئاً يطلى النارُ أرغى ويرد هذه الكبدُ
يا أيها الإعصار كالنسر فى الشرق ذات النار والدخن
يتنقّض فى اللجج مبتلعاً ويطفوف بالغابات مبتلعاً

ما أنت إلا لهته الزمن

إن كنت تنحو بعض ما طبعاً فانقض غبار الدل عن وطنى !!

الشاعر يخاطب عناصر الجبروت فى الطبيعة، البحر الهائج، الأمطار الغزيرة، الأعصار العاتى ويتحداها بصنع ما هو اكبر ومن هنا تبدوا منطقية تقسيم القصيدة إلى مقطوعات وفى داخل كل مقطوعة كان التقسيم حسب مقتضيات المضمون وكما يلى:

أولاً- بيتين من المزدوج؛ يخاطب الظاهرة ويصفها موضحاً مظاهر عنفها وهولها.

(١) السابق ص ٢٠٨.

ثانيا - شطرة واحدة تعلن استخفافه بكل هذا.

ثالثا - بيت تام يعلن التحدى (لو كنت جبارا فافعل)

وعلى سبيل المثال ففي المقطوعة الأولى يخاطب البحر موضحاً قوته على تحطيم الصخور واذابتها، ووصفاً هول أمواجه وغضبها ثم يستخف بكل هذا في شطرة منفردة (مهلاً فذلك ليسمراً لأمر).

وهنا يكون لاستعمال المشطور قيمة فنية في إبراز المضمون وإظهار التحدى للبحر ولو استعملها تامه، لما برز بهذا الشكل المتحدى ثم يختم حديثه بالتحدى الحقيقي الذى هو أكبر من وأصلب من الصخور وهو إزاحة الهم عن صدر الشاعر!

وفى المقطوعة الثانية، يخاطب السيول الجارفة، واصفاً عنفها وإغراقها البلاد فى تيارات متتابعة ثم يفرد شطرة ليعلن استخفافه (مهلاً فأنك لا تبلى صدى) وفى البيت الأخير يعلن التحدى، إن كنت فعلاً تطفى النار، فاطفى نار كبدي!

وفى الثالثة يتحدى الإعصار، الذى يدمر ويقلع ويمحو المعالم، أن ينفخ غبار الذل عن الوطن!

ومن ثم للمرة الأولى فى التنويعات عند القروى نلمح النسق فى خدمة المضمون ولم يفرض عليه سواء فى تقسيم القصيدة إلى مقطوعات أو فى التقسيم الداخلى للمقطوعة وفى المزج بين التام والمشطور كان المعنى قائداً ومستفيداً.

كما كان لاقتصار المقطوعة على رويين فقط أثراً جميلاً فى عدم ازدحام الأصوات وساعده تسميقه لها، بحيث لا يتكرر الروى الواحد مرتين متتاليتين، ابتداء من الشطرة الخامسة، وبحيث يكون روى البداية هو روى النهاية فى المقطوعة وقد كان من تمكن الشاعر أن خصص كل روى بضرب. ففي المقطوعة الأولى كان روى (الراء) المكسورة هو (مَنَقًا) بعد الاضممار والحذف وكان روى (الباء) المفتوحة هو (مَنَقًا) بعد الحذف فقط. وفى الثانية كان ضرب روى (الدال) المفتوحة هو (مَنَقًا) وضرب (الراء) هو (مَنَقًا) إلا أنه فى الثالثة جمع الرويين فى ضرب واحد هو (مَنَقًا) وفى الرابعة جمع الرويين فى ضرب واحد هو (مَنَقًا)

والحقيقة أن ذلك كان جميلاً فى الأولى والثانية باعتبار أنه تنويع موسيقى يزيد التنويع فى الأضرب تميزاً. أما توحيدة الأضرب مع تنويع الروى، وتوحيده فى

المقلوعة الثلاثة (مَنَقًا) وفي الرابعة (مَنَقًا) فذلك لا نرى له مبررًا إيقاعيا ذا علاقة بالمضمون وربما كان ذلك من قبيل اظهار المهارة في التنويع والتوحيد.

أما وزن الكامل - الصافي في التفعيلات - ومع ما دخله من زحاف الإضمار بكثرة وعلة الحذف في جميع الأضرب، فقد كان مناسباً لدرجة تفعّل الشاعر فلا هو انفعال الشاعر الحزين أو الحائر المهموم، ولا هو انفعال قافز أو ثوري، فجاء الوزن مسانداً للانفعال ومن ذلك يتّضح أنّ الشكل لم يكن هدفاً ولا الهندسة الخارجية للقوافي كذلك بل

كان المضمون دليلاً يوظف الاندوات الإيقاعية للشاعر من أجل جودة العمل.

ويخلط إليّاس فرحات بين المسمط والموشع في تصبّد (ربة الطوق) ^(١) فيقول فيها:

ربة الطوق أمراك فوق أغصان الأراك

بين سجع هديل

ليت شعري هل جفاك بعد أن كان اصطفاك

ذلك الالف الجميل

الستار: كامن في عظامي

والغرام: أصل هذا الستار

كرفودا: يحكي فؤادي

تكوينه نثر الجوى: شوقاً لمرآك

من ينار: قمت هذا الظلام

والأنار: من هديل الحمام

من سهل: إلى سهل

بتحطّ طول النوى: من برحمر الشاكي

(١) إليّاس فرحات، الديوان ص ١٨٤.

ثم يعود مرة أخرى إلى المسمط الثلاثي . والحقيقة أن اهتمامه برصّ القوافي جعله ينظم الكلام دون اهتمام بما يحمله من معنى وفي تطويره للموشح يقول في قصيدة (الجزائر) ^(١)

جزائر النضال يا مشقة الأبطال

إن انظارنا مجيئ الفجر فيك طال

لكنه أتى

برغم من عنا

فاضطربت نفوسنا

وارتفعت رؤوسنا

وامتلأت كؤوسنا

بخصرة المنعة والعزة والجلال

جزائر الريحان يا أعجوبة الزمان

يا قبه المجد ويا قاعدة الإيمان

إيمان من يستقى

مزرعة الحق

بسانل عن الدم

يخضب كل لونه

لا تلمى لا تلمى

ها قد نمت أدواحها ملقطة الأغصان

(١) لباس فرحات، مطلع للشقاء، مطبعة محمد عاطف، كلوت بك، القاهرة ١٩٦٧، ص ١٤٢.

وتستمر مقطوعتين أخريين، ويتضح منها أن الاهتمام بالشكل قتل المضمون وحول القصيدة لكلمات جافة.

ومن وحى الموشحات يقول على النسق أ أ ب ب أ أ ب ب أ أ في قصيدة (القلب) ^(١)

لا تخف يا قلب وليمحُ الرجا عنك الضاب
كذب العلوي إن كان الذي قال صواب
أنت كنز النفس فاترك هذيان العلماء
حكموا فيك دماغاً أصله طين وماء
ليس لأبن الأرض أن يدرك سر ابن السماء
كيف يدري قيمة الماء السراب
كيف يدري قيمة النجم الزاب

أنت عرس الحب هما قال فيك العالمون
أنت إن لم تكن للحب سريراً من يكون
أترام شعروا إذ نزعوا منك الشعور
إنهم ساروا بأمال الوري نحو القبور
لذة العيش رجاء يملأ العيش حبوراً
خذ من جاء المرء تأخذ من المنون
واقطع الجذع تمت كل الغصون

الشاعر يدافع عن مكانة القلب بعدما أعلن العلماء أن العقل هو مركز العواطف والحقيقة أن الموضوع أعمق من هذا النسق الشكلي للتقنية، فالمتأمل للقصيدة يرى أنه لا توظيف

(١) إلياس فريحات، ديوان فريحات ص ١٥٣.

موضوعى لهذا النسق، فالمضمون لم يتغير بأى نسبة ليستلزم تغيير الإيقاع، سواء داخل المقطوعة، أو بين المقطوعات فضلاً عن أن استخدام المشطور بعد المجزوء، ليس واضح القيمة لأن البيت السابق على المشطور - وهو مجزوء - يشترك مع المشطور فى المضمون والفكر، لذا فتخصيص البيتين الأخيرين بالشطر جاء من قبيل النسق الجاهز مسبقاً ولم يستدعه المضمون أو الموقف.

لكن إلياس فرحات يحاول جاداً، تحطيم نسقية البيت التقليدى فيقول فى قصيدة (تعليق على كتاب) (١).

شعر ضفى كالذهب المصفى

واللؤلؤ المكنون

والدمع والنجوم

عابوا عليه أنه مقفى

وأنه موزون

وأنه مفهوم

ماذا ترى يريد أن يقول

العبرى الملهم

بلفظه المنعوم

أراد أن يعارض النحولا

فقال ما لا يفهم

كأنه محموم

(١) إلياس فرحات، مطلع الشتاء ص ١٢٤.

ويستمر ثلاثة مقطوعات أخرى على نفس الشاكلة والقصيدة من وزن الرجز، وقد استعمله الشاعر مشطورا ثم منهوكا مرتين مع القصر والحذف .

ولكن هل يمكن تخيير نظام القصيدة: نحاول ذلك

شعر صفي كالذهب المصفى واللؤلؤ المكنون والدمع والنجوم

عابوا عليه أنه مقفى وأنه موزون وأنه مفهوم.

وواضح أن ذلك سيجمع أربع تفعيلات في شطر واحد من الرجز وهو محال فالشاعر

قصد إلى تنويع طول الأبيات أو الأسطر لتناسب دقاته الشعورية

ولنتأكد من ذلك نستعرض له قصيدة أخرى هي (إحدى الليالي)^(١)

مرية الخال هل تعودُ

بالسعودُ

ليلة خلها تدومُ

إذ حننا بها العهودُ

والشهودُ

ذلك البدر والنجومُ

ليلة الأنس والسرومُ

أى نورُ

نورها الغام بالنضأ.

بدرها سيد البدورُ

فى الظهورُ

والنسامى والاختفاءُ

(١) نيلس فرحات، ديوان فرحات، ص ٨٩.

ويستمر على هذا النسق ولنحاول تغيير نسق القصيدة

مرية الخال هل تعود بالسعود ليلتها خلها تدوم

إذ خمننا بها العهود والشهود ذلك البدر والنجوم

وهذا يتبين أن القصيدة من وزن الخفيف، والسطر أو البيت كما كتبناه يتكون من خمس تفعيلات وبالتالي تكون أثنتان في سطر وثلاث في سطر إذن، فالشاعر قصد قصداً إلى كسر نمطية البيت المتساوي الشطرين بالتنوع بين تفعيلتين وتفعيلة، ويؤكد ذلك محافظته على نسق التقفية .

والحقيقة أن هذه خطوة تحسب للشاعر، وحرارة نحمده عليها في القصيدتين أما المستوى الفني، فموقفنا غير ذلك، فالتزام النسق بصرامة لا شك جلب ما يلزم للمعنى والمضمون من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن النثرية تسود القصيدتين لدرجة تمكننا من كتابة أيهما في شكل فقرة متولدة الجمل دون أن نلاحظ فيها الصياغة الشعرية .

أما رشدي المفلوف فيحاول توظيف النسق (أب، ح ح ح ، أأأب) في قصيدة (بلادي) ^(١)

بلادي كور الورد

على الأرض

هنا الأيض اسراج هنا الأخضر أمواج

هنا الغمرى أسوار وأبراج

هنا النل هنا السهل هنا الجدول والوادي

في غمرة ألوان وأطياف وأعياد

فريدنا بر عمر المجد

من الغصّ

(١) رشدي مفلوف، أول الربيع، منشورات الجديد ط ١ ص ٧.

بلادى ابن أمجادى

أغنيا

أكل الطيب للنار غدا فى مآثر العالم

وحلم العمر إيماءة تذكرك

جبلنا أرضك الحلوة بالزئبق والورد

ونحميك ونمشي فيك من مجد الى مجد

ونطوى صفحة العادى بما فيها

ويمتد خمس مقطوعات أخرى وواضح أنها هندسة شكلية، غاية فى التعقيد، غاية فى الابتعاد عن الشعور والشعر ونستطيع أن نؤكد أن شفيق المعلوف هو رائد الشعر المهجرى على الإطلاق فى كسر الاتساق الشعرية المسبقة، سواء المتوارثة، أو التى ابتكرها زملاؤه الشعراء وألزموا أنفسهم بها، مضحين بالمضمون فى الغالب ونؤكد أيضا أن أشعار شفيق المعلوف قد بلغت درجة من الشفافية والسمو والخموض الفنى يجعلها لونا متميزا فى سماته الفنية وقد بلغ التنويع عنده مبلغا، لكنه لم يتخذ شكل الهندسة الشكلية أو التلاعب بالقوافى وتعقيد نسقها، بل كان عميقا الى درجة كبيرة .

محاولا تسخير الشكل الإيقاعى للمضمون

ونأخذ مثلا قصيدة (صباح الثلوج) ^(١) ونأخذ منها :

ماذا ترى يشدنى

إليك ياثلوج؟

أهـى سماء موطنى

تذرى نذاف القطر

(١) شفيق (معلوف ، منازل راعوث، م سابق ص ٢٠٠.

مع الرياح الهوج:

أجلدتى الغافية

تغط فى زاوية

قبالة النيران

وعند أقدامها

ملقى على الحضيض

مغزىها الثعبان...؟

أمريرة الجيران

فى الظلمة الدامسة

تقضها جمرتان

فى الأجفان الناعسة

فتارة تحبوان

وتارة تظفیان

فيلغأ المكان

تالله ما يسدنى

إليك بالهوج

غير الذى فى موطنى

مع نذاف القطن

فى خاطرى يموّج؟

هناك جينى

الترجنىها

وكل أمنى

اختطاف أغبنى

من بين عينيها

فجيدها يتجاف

عن شعر أبعد

ألوانه أطياب

ونور قنديلها

بطلع من وجهها

خلال منديلها

صباح تلج ندى

إطلسه ضباب

الشاعر يتذكر الوطن وهو فى الغربة - ويطوف بخياله بمعالم الوطن الوجدانية ساميا،

شفافا، منطلقا فى خياله، منطلقا بقلمه بلا قيود للقافية أو لنسق مسبق ففى المقطوعة

الأولى نرى نسقه للقافية (أ ب أ ب) وفى الثانية (س س ص - حرة حرة - ص)

والثالثة (ص ع ص ع من ص) والرابعة (أ ب أ ب) والخامسة (د د د و)

والسادسة (ط م ط ح ح م ط)

ويتأكد من ذلك أنه لم يقيد شعوره بنسق ثابت، بل انطلق في سلامة بين الأنساق
فحافظ على النسق (أ ب أ ب) واستخدمه في الأولى والرابعة والخامسة مع تغيير
حروف الروى، أما المقطوعة الثالثة والسادسة فالترزم بنسقين مختلفين وفي الثانية انطلق
في حرية داخل النسق نفسه فجاء السطر الرابع والخامس بلا قيود

أما من حيث الوزن فهو السريع ولكن مع الخروج على القواعد العروضية التي
لا تجيز إلا شطره فلشاعر استخدم تفعيله (مستعلن) بحرية تامه فأوردتها في جميع
حالاتها كما مزج بين جميع الأضرب الممكنة دون ربطها بالنسق القافوى. فجاءت بلا
قيود مسبقة مما جعلها تشبه بأضرب بحر الرجز ولولا ورود (فاعلن) لدخلت القصيدة
بحر الرجز.

وقد صاغ الشاعر كل سطر من تفعيلتين لكنه ترك لفكره تحديد حالتها بين التمام
والاعتلال فلم تكتمل التفعيلتان دون زحاف أو علة الإمرة واحدة في الرابعة (غير الذى
في موطنى) بل انها قد تكاملت بين السطرين الثالث والرابع في الخامسة.

وإن كان شاعرنا الكبير قد احتفظ بتفعيليتين في كل سطر في قصيدة (صباح
الثلوج) فإنه يتخلى عن ذلك ويحقق انطلاقاً أكبر في قصيدة (ملفولة) ^(١) التى نذكرها
كاملة ويقول فيها:

نحن فى عمر عساليح الدّوالى
والنهر

لم يكن قد جاء بعد خبر

عنك أو عنى

لأنّا، والقمر

مذ ولدنا عند قنات اللال

(١) السابق ص ١٨٣.

لم نكن نعرف أن نهبط حتى المنحدر

فانعصمنا بالأعلى

ما مضى إلا خريفٌ وشبّاءٌ

فإذا الشلال ضوءٌ وغناءٌ

وحصى، يفرش بسطاً من لآلئ

وتخبّأت بعَبِّ الدالية

عندما عرّدت عند الساقية

قدماً، سرت بها قصداً على

غمرة الماء، تدوسين خيالي

قلت:

لم أبصر على الماء خيالكُ

فأنا معصومة العين خيالكُ

أبسط الكف لعلّي أقرى

قصباً يسندى

أو أنهالكُ

يتلوى شعري مع كل مريح

وأنا لم يبد بعدُ

لى نهْدُ

أسأل الينبوع عن جرعة مروحي

ينما جرعة مروحي لم تزل

عطشاً يحلرني قلب الجبل

الشاعر يتذكر أحلام الطفولة في شفافية تحمل رموزاً تثري العمل وتحيطه بجو من الغموض الفني الجميل، فهو يتنقل حالماً بين النهر، والقمر، الشلال، والمحبوبة، والترع وجرعة الروح من الينبوع كلها رموز تدعو إلى تأمل جميل في عالم القصيدة المسحور وقد جاء إيقاعه متناغماً مع نبض القصيدة، بين الحرية والالتزام والطول والقصر وبين الانتظام وعدمه.

فمن ناحية الروي، فلم تلتزم نسقاً واحداً، بل كانت القصيدة متوزعة بين صوتين أو ثلاثة يتناثرون تتأثر أوراق الشجر، قد تتجمع وقد تتلاشى.

ففي أول القصيدة يعلن صوت روى (اللام) المكسورة عن وجوده وعن سيادته فهو الصوت الأساسي الذي يغيب ويظهر دون انتظام لكنه يظهر ليضبط إيقاع القصيدة. وفي المقطوعة الثانية يظهر روى (الراء) المقيدة، وفي الثالثة يتناغمان (ر ل ر ل) وفي الرابعة تتكرر (الهمزة) المضمومة، مرتين ثم تعود (اللام) المكسورة وفي الخامسة تظهر (هاء) السكت مرتين ثم (اللام). في السادسة صوتان جديان (كاف) لخطاب مع (الحاء) المكسورة. وفي السابعة تظهر (الدال) مرتين ثم (الحاء) المكسورة. وفي الختام عاد صوت (اللام) المكسورة بقوة ليعلن ختام القصيدة معيداً أول أصوات الروي ومن ثم، لا قيود شكلية في التقفية، بل انطلاق مع المضمون حيث يشاء وقد كان النسق السائد (أ ب) أو (أ - حرة - ب) مع عدم الالتزام في تكرار صوت في شكل نسق سابق للتجهيز، بل كانت حرية الخروج على النسق واضحة في السطر الرابع من الرابعة والخامسة.

بينما استخدم النسق (أ ب أ ب) مرة واحدة لأنه أكثر تقييداً للشاعر وقد كان الشاعر حريصاً على سيادة صوت جديد في كل مقطوعة مع احتفاظه بصوت (اللام)

للهيأة أما الوزن فهو الرمل المتماوج الاتفعال بصفاء تفعيلاته ولكن الشاعر لم يلتزم بعدد معين فترواح بين أربع تفعيلات ونصف التفعيلة، فكان قائده المضمون، بسير طويلا حيث يطول ويقتصر الخطى حيث يقصرها، فكانت التفعيلات متبوعة للمعنى وفى خدمته وليست هيكلًا جامدًا، أو قالبًا يجب ملؤه بالكلمات حتى نهايته.

وبشكل عام فإن هذه القصيدة يتوافر فيها الكثير من سمات الشعر الحر من الأسلوب الرمزي الى غياب النسق الجامد للقافية إلى عدم الالتزام بعدد معين من التفعيل في كل سطر. ومن ثم فهي أقرب أشعار المهجر كلها إلى الشعر الحر وتعتبر من الأضواء الخافته الضعيفة التي أنارت الطريق للشعر الحر ومهدت له. لكنها ليست ظاهرة واضحة في أشعار المهجر ولا نعمم حكمنا عليها على أشعار المهجر أو جزء منها، لأنها فريدة ونادرة.

(الشعر المنثور)

لم يحدث أن إستم صنف أدبي بالغموض في ما هيته ومواصفاته وعناصره وتضارب
الأراء حول قيمته الفنية مثلما إستم الشعر المنثور وأول ما يواجهنا في هذا المجال
غموض المصطلح الأدبي . ومشكلة المصطلح يعانى منها دارس الإيقاع عمومـــــــــــــــــا
فالتضارب والإختلاف ملحوظان بين المراجع الأدبية ، فالشكل الواحد له أسماء
عديدة والأسم يطلق على اشكال مختلفة (١).

لكن هذه المشكلة تبرز بشدة في دراسة الأشكال الأدبية الحديثة نسبيا كالشعر المرسل والشعر المنثور والشعر الحر فمن غير الممكن إحصاء المصطلحات المستخدمة في التعبير عن كل منها ويخلص من موريه أسباب ذلك،^(٢) فقد جرب الشعراء العرب الأجناس الأدبية الأيوبية كالشعر المرسل والمزدوج والشعر المنثور وهذه الأجناس ذات تعريفات وتوصيفات محددة في الأدب الإنجليزي . أما في الشعر العربي فقد استخدم الشعراء في توضيحها طائفة من المصطلحات حتى أن المصطلح الواحد ليستخد أحيانا في تسمية أجناس مختلفة وربما يرجع السبب في هذا إلى إنعدام القدرة لدى من يستخدمه على التمييز بين تكنيكات هذه الأجناس الأدبية ، أو إلى عدم مبالاته بالكيفية التي يستخدم بها غيره من الشعراء هذه المصطلحات ، وربما لإقتناعه بأن استخدام مصطلح جديد هو أكثر ملاءمة في مجال تسمية الجنس الأدبي الجديد،^(٣)

وتواجه هذا البحث مشكلة المصطلح فهل الشعر المنثور هو قصيدة النثر أم الشعر المطلق أم الطلق أم الطليق أم الطلق المرسل أم المنسرح^(٣) ؟ فالبعض يستخدم مصطلح الشعر الحر يريد به الشعر المنثور^(٤) وهناك من يعتبر الشعر المنثور نوع من الشعر الحر ويسمى الشعر المنثور بالشعر الصافي^(٥) وهناك من يسمي

(١) من مصرية - الشعر العربي - م سابق ص ٤٦٠

(٢) السابق ص ١٧ ، ٢٧٧ ، ٣٠٥

(٣) السابق ص ٤٤١ وأنظر ميخائيل نعيمة - في الغربال الجديد ، م سابق ص ٦٢

(٤) عمر الدسوقي - في الأدب الحديث . دار الفكر العربي ط ١٩٦٤ ج ٢ ص ٢٢٦

(٥) مصطفى السحرى . الشعر المعاصر . م سابق ص ١٧٢

مصطلح الشعر المنثور ومصطلح النثر الشعري^(١) ويمتدح البعض عن وصفه بالشعر أو بالنثر ويترك ذلك للقارئ (كما يحول له)^(٢) وقد حاول الأستاذ / أنيس المقدسى التمييز بين مصطلحي (النثر الشعري) (والشعر المنثور) بقوله: "لا بد لنا من التمييز بين النثر الشعري والشعر المنثور فالأول أسلوب من أساليب النثر تغلب فيه الروح الشعرية من قوة في العاطفة وبعد في الخيال وإيقاع في التركيب وتوفر على المجاز وقد عرف بذلك كثيرون وفي مقدمتهم جبران خليل جبران حتى صاروا يقولون الطريقة الجبرانية، ومن أراد الإطلاع عليها فليطالع كتابيه العواطف والبدائع والطرائف..... على أن الشعر المنثور غير هذا النثر الخيالي، وإنما هو محاولة جديدة قام بها البعض محاكاة للشعر الإفرنجي وممن فتحوا هذا الباب أمين الريحاني، فإن له في الجزء الثاني من ريحانياته عشر قطع وفي الرابع ثلاث عشرة قطعة نلمس فيها جميعاً هذه النزعة إلى النظم الحر من قيود الأبحر العروضية المعروفة"^(٣).

وقد أوردنا النص لنرى أنه قد قسم الصنف الواحد إلى صنفين، فكل ممن الريحاني وجبران يتحرر من الأبحر العروضية ويعتمد على العاطفة القوية وبعده الخيال وإيقاع التركيب ويعرف د. مدحت الجيار قصيدة النثر بأنها (قصيدة الدلالة المنضمة)^(٤)

(١) لويس شيخو . الادب العربية في الربع الأول من القرن الـ ٢٠ ص ٤١ وما بعدها نقلاً عن عمر

النسوقي في الادب الحديث م . سابق جـ ٢ ص ٢٢٦ .

(٢) محمد عبد المنعم خفاجي / قصة الادب المهجري - دار للكتب اللبنتي . بيروت ط ٢ ١٩٧٣ ص ١٧٦

(٣) أنيس الخوري المقدسى / الاتجاهات الادبية في العالم العربي الحديث . دار العلم للملايين بيروت

ط ٣ ١٩٦٣ ص ٤١٩ وما بعدها .

(٤) الجوار م سابق ص ٣٢٢

وانها مجموع العمل الشعري المحرر من القافية والإيقاع المميزين للنظم المطرد^(١) والحقبة أن ذلك تعريف أى عبارة نثرية أدبية ، فلفظتى (قصيدة) و (عمل شعري) مقحمان فضلا عن أن القصيدة لم تكن يوما سطورا نثرية^(٢) .
والحقبة ان المجال لايتسع لإستعراض المزيد من التعريفات^(٣) أو للتقسيمات^(٤) إلا إننا يمكننا ان نميز بين لونين أو نوعين أدبيين :

(أ) الشعر المنثور : وهو لون من الكتابة لايعتمد وزنا ولاقافية وإن ظهرت به بعض الأبيات غير الموزونة وجاء على صور من التقفية أحيانا ويعتمد على الموسيقى الناشئة من تكرار الجمل والكلمات وتنظيم الأفكار وتوليد ما فى توازن أو ترانف مع الزخرفة اللفظية^(٥) ويتميز بالإسلوب المباشر والإستخدام الواضح للغة الى جانب وضوح الفكر والعاطفة . ورواد هذا اللون هم الريحاني وجبران ورشيد ايوب وأمين مشرق وغيرهم من شعراء المهجر الذين ظهوروا قبل ١٩٥٠^(٦) .

(ب) قصيدة النثر : وهى لون من الكتابة لايعتمد وزنا ولاقافية ولايعتمد على الموسيقى المباشرة . ويتميز بالإستخدام الرمزي للغة والتوتر الجمالى والنموض والعفوية فى ترتيب الأفكار وإعتماد أسلوب اللا وعى فى الفكر والتصوير مع اضطراب عالم الشاعر

(١) السابق ص ٣٠٨

(٢) على العسلى م سابق ص ١٦٩

(٣) انظر جون كوين م سابق ص ١٩ ومورية السابق ص ٤٢٣ والجبار ص ٣٠٦ وعبد الله الفزائى م سابق ص ٦٥ وما بعدها .

(٤) مورية السابق ص ٤٢٦ وعشرى زايد م سابق ص ١٦٤ والنعمان م سابق ص ٩٨

(٥) مورية السابق ص ٤٣٤ ، ٢٣٠ وانظر لأورقى م سابق ص ٢٤٥ وخفاجى السابق ص ١٧٦

(٦) مورية السابق ص ٤٤٥

الداخلى^(١) ورواد هذا اللون لكونيس (على أحمد سعيد) ، أنسى الحاج وغيرهم من شعراء هذا اللون الذين ظهروا بعد عام ١٩٥٠ . فاللونان متشابهان فى رفض الوزن والقافية . ويختلفان فى أسلوب توظيف الجمل والكلمات ومدى الغموض والمباشرة فى الكلمات والأفكار .

والحقيقة أن تسمية (الشعر المنتور) تحمل التناقض^(٢) وفيها كثير ممن التجاوز^(٣) والتعسف^(٤) ، فالشعر نوع أدبى عرفه العرب وبرعوا فيه وكان علمهم الوحيد^(٥) وكانوا حريصين على مدى العصور على تعريفه وتوضيح حدوده وأركانه . فعند قدامة الشعر هو (قول موزون مقفى يدل على معنى)^(٦) وعند ابن طباطبا العلوى (كلام منظوم بائن عن المنتور الذى يستعمله الناس فى مخاطباتهم ، بما خص به من النظم الذى إن عدل عن جهته مجته الأسماح وفسد على الذوق ونظمه معلوم محدود)^(٧) وعند ابن رشيق القيروانى بنية الشعر أربعة أشياء

-
- (١) الورقى السابق ص ٢٤٥ ومورية السابق ص ٢٤٩
 - (٢) العمارى السابق ص ١٦٩
 - (٣) بلبع م سابق ٣٢٨
 - (٤) عمر الدسوقي . م سابق ص ٢٢٨
 - (٥) ابن سلام - طبقات فحول الشعراء - شرح محمود محمد شاكر . مطبعة المدنى . القاهرة ص ٢٤
 - (٦) قدامة من جعفر - نقد الشعر تحقيق محمد عبد المنعم خفاجة ط ١ ص ٦٤
 - (٧) ابن طباطبا العلوى ، عيار الشعر . تحقيق محمد زغول سلام . منشأ المعارف ١٩٨٠ ص ١٧

(اللفظ والوزن والمعنى والقافية)^(١) ويرى حازم القرطاجنى أن (الشعر — كلام موزون مقفى)^(٢) وعند ابن خلدون الشعر هو (كلام مفصل قطعاً قطعاً متساوية فى الوزن متحدة فى الحرف الأخير من كل قطعة)^(٣) ولم تبد نظرية بعض المحدثين فى تعريفهم للشعر عن نظرية أسلافهم فعند د. طه حسين الشعر هو (الكلام المقيد بالوزن والقافية والذي يقصد به الى الجمال الفنى)^(٤) ويرى د. جابر عصفور أن انتظام الحركات والسكنات فى نسق وزنى هو ما يصنع للشعر وزنه المميز وإيقاعه الخاص^(٥) ويؤكد د. احمد درويش أن ما يميز الشعر عن النثر هو الركن الصوتى أى الوزن ، بالإضافة الى باقى العناصر الصوتية^(٦) ويستعرض د. إبراهيم أنيس بعض تعريفات النقاد العربيين ويخلص منها إلى أن موسيقى الشعر وزنا وقافية ،،هى الخاصية الواضحة التى لاغموض فيها ولا إبهام^(٧) وإذا استطلعنا رأى شعراء الشعر الحر ، فإننا نجدهم يتمسكون بالجانب الموسيقى للشعر ، فىرى ت. أس. اليوت - وهو من أشد المطالبين بإقتراب لغة الشعر من لغة الحياة - أن الوزن ضرورى للشعر و " وراء أشد الشعر تحمرا يجب أن يكمن شبح وزن بسيط ، إذا غفونا برز نحونا متوعدا وإذا صحتنا —————

(١) ابن رشيق القيروانى . المقدمة م سابق ص ٨٩

(٢) حازم القرطاجنى - م سابق ص ٧١

(٣) عبد الرحمن بن خلدون . المقدمة تحقيق د . على عبد الواحد وائى . مطرّم الطبع لجنة البيان العربى

١٩٦٥ ص ١٢٥٦ .

(٤) طه حسين - فى الالب للجاهلى . دار المعارف ط ١٢ ص ٣١٠

(٥) جابر عصفور م سابق ص ٣٦٧

(٦) نظير جون كوين - بناء لغة الشعر . ترجمة د . أحمد درويش . مكتبة الزهراء ص ٢١

(٧) أنيس . مرجع سابق ص ١٦

إختفى^(١) ويؤكد د. عز الدين إسماعيل أن ،، الوزن والقافية هــسى عصب الشكل الشعري الذي يميزه عن مجرد الكلام ، ومن المستحيل ان يقوم شعر فى اى مذهب بدون الوزن والقافية^(٢) " وتوضح نازك الملائكة أن ،، الوزن والقافية ليسا قيدين فى الشعر من حق الشاعر أن ينطلق ويتحرر منهما ، وانما هما خاصيتان من خصائص الشعر الجيد ليمتيز بهما عن النثر الفنىالوزن ظاهرة موسيقية لايتخلى عنها الشعر إلا ويستحيل نثرا ،،^(٣)

* والحقيقة ان هناك مبالغة فى التأكيد على أهمية العنصر الموسيقى لدرجة جعله العنصر الوحيد اللازم لجعل الشعر شعرا ، فالواقع يؤكد ان العنصر الموسيقى - وإن كان أساسيا - يحتاج لعناصر أخرى مهمة لتتضافر معه لإيجاد شعرا جيدا ، إلا أنه ومن هذه النظرة السريعة على تعريفات الشعر يتضح لنا أن الكثير من النقاد والشعراء متفقون فى التمييز بين الشعر والنثر من ناحية ، وأن الوزن أعظم أركان الشعر وأولها به خصوصية ،، كما يقول ابن رشيق من ناحية أخرى^(٤) . وهو المميز الأهم يبين الشعر والنثر . والوزن أو الإيقاع قد يوجدان فى النثر ولكن ببرنامج ثابت، كيفما تتفق بلا ترتيب ولا إطاراد^(٥) فالمادة الخام واحدة . القصيدة تحتوى على نفس العناصر التى تحتوى عليها تأليف نثرى^(٦) ولذلك فلا بد ان يكون الفرق بينهما فى الطريقة التى تمتزج بها هذه العناصر والتى تحددها الغاية المختلفة لكليهما وهو ما يشبهه د. مندور بالفرق بين المشى والرقص^(٧)

(١) ت . أ . س . ثيوت . نقلًا عن محمد فتوح أحمد . الرمز والرمزية ص ١٢٥

(٢) انظر عز الدين إسماعيل . الشعر العربى المعاصر . ص ٦٥ .

(٣) نازك الملائكة . قضايا الشعر المعاصر . مكتبة النهضة . بيروت ط ٢ ١٩٦٧م ص ٤١

(٤) الصمد م سابق ص ٩٩

(٥) التويهي . م سابق ص ٣٣ G. S Fraser P 1 - 3

(٦) كوليرج . م سابق ص ١٤٧

(٧) مندور . م سابق ص ٢٦

ومن ثم ، فإن تسمية (الشعر المنثور) تجمع بين نقيضين في اسم واحد وإذا كان البعض يعترض على ضرورة الالتزام في الأوزان بحجة أنها تتحكم في أفكار الشاعر وعواطفه ومعانيه وتضطره الى قصرها أو إطالتها ليقيم الوزن^(١) فالحقيقة ان الشاعر بحسه المرفه يفعل بما يحسه أو يتخيله ، ومن المعروف أن جسم الإنسان في حالة الإثفعال تحدث به بعض التغيرات كسرعة التنفس وزيادة معدل ضربات القلب ومن ثم تكون كلمات الشاعر في شكل موجات ودفقات تتوافق وتموجات نفسه وإهتراز جسم وسرعة تنفسه وهذه الموجات الكلامية تختلف سماتها من طول وقصر ، وسرعة وبطء ومن ثم تختلف إيقاعاتها وأوزانها^(٢).... فليس الشعر بأوزانه المختلفة وأنظمة إيقاعه المتعددة سوى محاكاة لهذا الإهتراز الجسمي والتموج الصوتي الذين يأخذاننا ونحن نعانى الإثفعالات القوية^(٣) ومن ثم فإن الإثفعال والوزن وجهان لعملة واحدة ويجب على الشاعر أن يشكل من ثروته اللغوية الصياغة التي تحمل الإثفعال والوزن في أن واحد^(٤) ولذا يمكن القول بأن "الوزن فـى الشعر ليس شيئا زائدا يمكن الإستغناء عنه ، وليس مجرد شكل خارجي يكسب الشعر زينة ... وليس الوزن الشعري علبة مذهبة.... وليس الوزن قيذا يبرم به الشاعر الحق ويحاول الخلاص منه ... بل الشاعر الصادق الشعاعية لا يجد من الأشكال الموزونة مناصا حين يحاول الكلام ساعة الإلهام"^(٥)

فالحقيقة أن الإثفعال الشعري يستحضر النغم الوزني في لحظة ولادته فيكون المعنى جالبا لشكله الموسيقي فلا يوجد أى تعارض أو تعويق يساعد على إظهار

- (١) ميخائيل نعيمة وآخرون . بلاغة المغرب . م سابق ص ١٢٩ ومواضع أخرى .
- (٢) محمد الزويهي . قضية الشعر الجديد . مكتبة الخانجي . ط ٢ ١٩٧١ ص ٣٣
- (٣) محمد مصطفى بدوي - كوليردج . دار المعارف . د ٩٣ ، ص ١٠٠
- (٤) الزويهي . م سابق ص ٣٨ د ٣٨ أ س البوت . موسيقى الشعر ضمن الزويهي - م سابق ص ١٩
- (٥) واليزابت درو - الشعر كيف نفهمه . ترجمة إبراهيم الشوش مكتبة منبهم ص ٤٥ . نقلًا عن مصطفى السعدني . البنيات الاسلوبية منشأه المعارف . د ٦٥ ص ٦٥

المضمون وإستكمال المعنى داخل الإطار وهو إستجابة لتربطهما لا لقرضهما ^(١)
 فالشاعر لا يلزم نفسه بإطار مسبق ولكن يستخدم الشكل الملائم لطبيعة الإقفال
 والموقف النفسى ^(٢) وإذا كان دعاء النثر الشعري قد أرادوا إثبات إمكانية استقـلال
 فن الشعر عن فن الموسيقى ، بإمكانية قيام الشعر بذاته وبأسلوبه وصوره وأخيلته ، فقد
 أثبتوا العكس ، فقد خلت نماذجهم مما يميزها عن النثر العادى وفقدت عنصرا مهما
 كان ينقل إنفعال الشاعر الى المتلقى وبشكل الصلة بين النص الشعري ومدوّقه ^(٣)
 وحتّى إذا كان من الممكن أن يستغنى الشعر عن الوزن ، فما الداعى لإهمال هذا الركن
 ولماذا يهمل الشاعر أهم أدواته الفنية ^(٤) ، والتي ميزت الشعر عن النثر طـوال
 العصور ؟ ففى الوزن ملاءة لتماسك الأصوات الخارجة من قلب الشاعر وفـى
 القافية إرهاب للإيقاع وقرار للنغم المعبر عن الهزة الداخلية تألفه الآن وتستريح إليه
 وتتوقّعه ^(٥) ، وإذا كانت حجتهم هى أن الوزن والقافية ليسا أهم مقومات الشعر وأركانه
 وأن أهمها هو إثارة مشاعر المتلقى بالروح الشعرية للنص ^(٦) .
 فالشاعرية لا تكفى فى ذاتها ، والشاعرية قد توجد فى فنون عديدة كالتصوير أو الرسم
 أو النحت أو الموسيقى ، وقد توجد فى الكتابات المختلفة .
 فالشاعر ليس من يملك الشاعرية ولكن الشخص الذى يستطيع تحويل شاعريته

(١) عبد الفتاح الديدى ، الأسس المعنوية للأدب دار المعرفة ط ١ / ١٩٦٦ ص ٩٣ ، ٩٥ والمحررى

م سابق ص ١١٥ وجون كوين م سابق ص ٦٥ .

(٢) بليخ م سابق ص ١٢٢

(٣) الزمزية م سابق ص ٣٨٦

(٤) جون كوين م سابق ص ١٩

(٥) حسن جاد م سابق ص ٤٤٥

(٦) محمد عبد العزيز الكفراوى . دار النهضة مصر ط ١ ١٩٦٨ ص ٣٨٣

الى عمل أدبي شعري وبقدر تمكنه من فنه الشعري ودرجة عمق إبداعه الشعري يكون شاعرا^(١). فضلا عن عدم وجود موضوعات تنسم بالشاعرية أكثر من غيرها فكل الموضوعات صالحة لذلك فالفرق بين المنجم وعالم الفلك لا يوجد في النجوم ولكن في روح الإنسان الذي يلاحظها^(٢). فالتعبير والصياغة هي التي تحقق أولا تحقق الشعارية أما الادعاء بأن التخلص من الموسيقى هو أرقى ما وصل اليه الفن الشعري الإنكليزي أو الأمريكي^(٣) فهذا مردود من زاويتين : أولا- أن لكل لغة أدواتها وطرق تعبيرها عن أفكار وأحاسيس ذويها فلكل أمة تراث فكري وإنساني ولغوي يميزها عن غيرها^(٤) فليس من الضروري أن ينجح لدينا ما نجح عند غيرنا ولا أن ننجح نحن في شكل نجح فيه غيرنا. فلكل أمة ذوقها الخاص في خلق موسيقاها التي تعبر عن عواطفها وحاجاتها النفسية فالعرب ”متفوقون في جميع عصورهم على ضرورة الوزن للشعر مهما يكن الوزن الذي يقصد اليه الشاعر“^(٥).

ثانيا- أن الفنون جميعها تتجه نحو التجريد في التعبير بعد أن كان التعبير التجسدي الحسي يغلب عليها والشعر أحدها ، يقوم أساسا على التجسيد الحسي لمشاهد وإنفعالات من الحياة أو في خيال الشاعر ولا يصبغه بالطابع التجريدي سوى موسيقلته التي تنقله من الحسية المباشرة الى التجريد والسمو الفني ومن ثم فحاجة الشعر الى الموسيقى أصبحت أشد ليمساير التجريد فـــــــي

(١) الندي م سابق ص ٨٩

(٢) جون كوين . م سابق ص ٣٥

(٣) أمين الريحاني . الريحانيات ، المطبعة العلمية ليوسف صابر بيروت ١٩١٠ . ج ٢ ص ١٨١

ومختايل نعمة في الغربال الجديد م سابق ص ٦٢

(٤) بلنج م سابق ص ١١٥

(٥) طه حسين في الادب الجاهلي م سابق ص ٣١٠

الفنون^(١) من ثم فقد ظلت القصيدة النثرية (أو الشعر المنثور) ظواهر نادرة وإستثنائية ولأن قصيدة النثر لاتستعين بالجانب الصوتي من لغة الشعر فإنها تبتعدوا كالشعر الأثر . أن الوزن هو وسيلة لجعل اللغة شعراً^(٢) وما من شعر يمكن أن يكون حراً لادى من يريد أن يتحقق فيه الإتقان^(٣) وإذا كان العنصر الوحيد المتفق عليه فى هذه القضية هو أن أول من أستخدم أسلوب الشعر المنثور فى اللغة العربية هو أمين الريحاني^(٤) ، فيجب إستعراض تعريفه له .

يعرف أمين الريحاني (الشعر المنثور) بقوله : " يدعى هذا النوع من الشعر الجديد vers libres بالفرنسية ، وبالانكليزية free verse أى الشعر الحُر أو بالحرى المطلق وهو آخر ما إتصل اليه الارتقاء الشعري عند الأفرنج وبالأخص عند الأمريكيين والآنكليز ، فملتن وشكسبير أطلقا الشعر الأنكليزي من قيود القافية ، وولت ويطمان (walt witman) أطلقه من قيود العروض كالأوزان الاصطلاحية والأبحر العرفية . على أن لهذا الشعر المطلق وزناً جديداً مخصوصاً وقد تجئ بقصيدة فيه من أبحر عديدة متنوعة^(٥) ...^(٦) ونفهم من ذلك أنه شعر بلا قافية ولكن ذو وزن (جديد مخصوص) أو أبحر عديدة ونستعرض مقتطفات أعماله فى هذا اللون لنرى سماته ومدى إنطباق هذا التعريف عليه .

(١) الديدى م سابق ص ٩٠

(٢) جون كوين م سابق ص ٦٥

(٣) ت - أس اليوت نقلاً عن الرمزية م سابق ص ١٣٥

(٤) انظر مثلاً مارون عبود " أمين الريحاني " . مقرأ * دار المعارف نوفمبر ١٩٥٣ ص ٥٤

وعشرى زايد م سابق ص ١٦٤ و أنور الحندى / اعضاء على الادب العربى المعاصر . دار

الكاتب العربى ١٩٦٩ م ص ٢٣٨ و طنسى زكا - بين نعمة وجبران مكتبة المعارف بيروت ط ٢

١٩٧٩ ص ٦٧ مع ملاحظة تجاهله للريحاني كرائد لهذا اللون الادبى

(٥) الريحانيات ص ١٨١

ويبدأ هذا القسم عنده بعمل بعنوان (الثورة) (١) وفيه يقول :

ويومها القلوب العصيب وليلها المنير المجيب
ونجمها الأفل يحدج بعينه الرقيب
وصوت فوضاها الرهيب من هتاف ولجب ونحيب وزنير وعندلة ونعيب
وطغاة الزمان تصير رمادا وأخياره يحملون الصليب
ويل يومئذ للظالمين للمستكبرين والمفسدين
هو يوم من المنين بل ساعة من يوم الدين
ويل يومئذ للظالمين

هي الثورة ويومها العبوس الرهيب
ألوية كالثقيق تموج تثير البعيد تثير القريب
وطبول تردد صدى نشيد عجيب
وأبواق تتأدى كل سميع مجيب
وشرر عيون القوم يرمى باللهيب
ونار تسأل هل من مزيد . وسيف يجيب . وهول يشيب
ويل يومئذ للظالمين ويل لهم من كل مرید مهيبن
طلاب للحق عنيد مدين ويل للمستعزين والمستأمنين
هي ساعة للظالمين

ويقول بعنوان (ربح سموم) (٢)
وبربك القيوم ما الذى تظنه يدوم
صوت سمعته فى الكروم وقد مرت عليها ربح سموم
فجفت الأرض وعادت جزرة كثيرة الكلوم
سقطت الجفان عن فساتلها وفزعت أوراقها الى الغيوم
صوت صارخ من وراء النجوم ما الذى تظنه يدوم

(١) السابق ص ١٨٣

(٢) السابق ص ١٨٦

من صروح زاهية فخيمة من رياض زاهرة كريمة من بروج شامخة
عظيمة ، من معامل حديثة أو قديمة . ما الذى تظنه يدوم .
من أبنية ذات الطبقات العشرين . من أحياء فى المدن الكبرى يأوى إليها جموع
البائسين . من معابد وبيع لأثر فيها للدين .
من أصقاع لاصوت فيها للأحرار الصالحين ما الذى تظنه يدوم
من قصور مكتنفة برياض خضراء . من صروح الملوك والأمراء . من دور
الرؤساء والأغنياء من أكواخ البؤساء والفقراء ما الذى تظنه يدوم
صوت صارخ من وراء الغيوم صوت ريح سموم أى شئ يدوم
لكل شئ من العز والمجد أركان لكل شئ من أبناء البطر والأشر أعوان لكل
شئ برهة من دهره الومنان
ساعة أو عام أو قرن من الزمان الطويل من الدهر فى عين الأزل والقصير . سيات
فلا تظنها الى الأبد تدوم . لا وربك القيوم مبدع الشمس والنجوم أن كل ما هو
محترم محبوب من أضاليل الزمان والجدود يظل فى حرز حريز الى أن يظهر فى
الناس رجل عظيم عزيز .
بطل تجود به الأيام فيصرخ فى وجه الأئمة والحكام صرخة ترددها البحار
والأكام وهو قائم على المظالم البشرية مناضل عن الحقيقة والحرية باذل
مهجته فى سبيل الإنسانية
أجل إن كل شئ لحريز فى موضعه حصين الى أن يزلزله رجل حصين رشيد أو
إمراة عظيمة ذات رأى سديد .
ومهما كانت حصونكم متينة منيعة فساعة الزلزال والدمار شديدة سريعة
من هذين النموذجين ، اللذين استعرضنا مقتطفات منهما ، يتضح أنه لا وزن على الإطلاق ،
لا معروف ولا جديد .

.....

ونستعرض نماذجاً من أعمال رشيد أيوب الذى يقول بعنوان (الشاعر)^(١)

ليس الشاعر الذى ينظم القصائد ويحكم الأوزان والقوافي

الشاعر الذى يرتاح إلى الظلام لأنه يحب النور

الشاعر الذى يدخل الى محراب نفسه ويجدها

الشاعر تقدم قلبه ذبيحة للحب فلا يردعها

الشاعر الذى تزين حلقته سلسلة الحياة

الشاعر الذى يراه الأعمى المستعطى

الشاعر الذى لا يفرح لنفسه إلا بهزنها

ويقول بعنوان (وادى الجماجم)^(٢)

ما أملكك أيها الوادى مسرحة لأحلامي ما أحسنك مجعاً لأشباح ليالى

أيها الراضع من ثدى صنيين الساكن فى حصن الطبيعة

المتصنت لوقع أقدام الدهور المار أبداً مرورك فى مخيلتى

وبعنوان (الأعمى)^(٣) .

وقف مستعطياً على قارعة الطريق فساعدوه

فقد نضارة الحياة ورونتها فأرحموه

هو بينكم كالغريب فلا ترفضوه

متقطع كلامه داج ظلامه ، ليس لنهاره نور ولا ليلته نجوم

ويقول تحت عنوان (الدرويش)^(٤)

" تحت الشجرة ركد المسافرين فلا توقظوه

فقد انهك قواه السفر

(١) رشيد أيوب م سابق ص ٨٦

(٢) السابق ص ٩٠

(٣) السابق ص ٩٢

(٤) السابق ص ٩٣

ما أرق هذا النسيم المار على وجهه الذى لوحته الشمس
مسكين قد اشتعل رأسه شيباً
وغشاً شعره عثير الطريق

.....

أما فيلسوف المهجر الأكبر (جبران) فيقول بعنوان (جمال الموت)^(١)
دعوني أتم فقد سكرت نفسي بالمحبة
دعوني أرق فقد شبت روحى من الأيام والليالى
أشعلوا الشموع وأوقدوا المباحر حول مضجعى
وانثروا أوراق الورد والفرجس على جسمى
وعفّروا بالمسك المسحوق شعرى ، وأهرقوا الطيوب على قدمى
ثم انظروا وأقرأوا ما تخطه يد الموت على جبهتى
خلونى غارقاً بين ذراعى الكرى . فقد تعبت أجفانى من هذه اليقظة
أمسحوا الدموع يا رفاقى ، ثم ارفعوا رؤوسكم مثلما ترفع الازهار
تيجانها عند قدوم الفجر
تعالوا يا بنى أمى ! قبلوا جبهتى بشفاه مبسمه
قبلوا شفتى بأجفانكم قبلوا أجفانى بشفاهم

.....

ويقول بعنوان (طفلان)^(٢)
وقف الأمير على شرفة القصر ونادى الجموع المزدحمة فى تلك الحديقة وقال :
أبشركم وأهنئ البلاد ، فالأميرة قد وضعت غلاماً يحيى شرف عائلتى المجيدة
ويكون لكم فخراً وملاذاً ووارثاً لما أبقتّه أجدادى العظام ، افرحوا وتهللوا ،
فمستقبلكم صار مناظاً بسليل المعالى فصاحت تلك الجموع وملأت الفضاء بأهازيج

(١) جبران خليل م سابق ص ٣٣٥

(٢) السابق ص ٢٨٥

الفرح متأهلة بمن سوف يربى على مهد الثرف ويشب على منصة الاعزاز ، ويصير بعد ذلك حاكماً مطلقاً برقاب العباد ، ضابطاً بقوة أعنه الضعفاء ، حراً بإستخدام أجسادهم وإتلاف أرواحهم ، من أجل ذلك كانوا يفرحون ويغنون الاناشيد ويمعاقرون كاسات السرور

.....

• استعرضنا مقتطفات من الشعر المنثور لشعراء المهجر وواضح أنه يخلوا تماماً من الأوزان التي تميز الشعر بجميع أشكاله عن النثر^(١) ولكن المضمون العميق لبعضها يفرض علينا تأملها فنموجها (الثورة) و(ريح السموم) الذي استعرضناهما للرّيحاني ، يحملان عمقاً وانفعالاً صادقاً وثراء في المضمون يجعلهما صالحين للتعبير عن كل مجتمع يستنله الجبروت الظالم وتحكمه القلة المستبدة . إنها صرخه تنطق بما تكظمه صدور المستعبدين المطحونين ولا يلبث هذا الانفعال طويلاً حتى ينتقل الى صدر القارئ وعقله فيحسه بكل مشاعره .

ومثله في الصديق والعمق نموذج " جمال الموت " لجبران ء فهو يحملنا الى عالمه الملائكى الشفاف بأسلوبه الحالم النبيل فيجعلنا نهتر خشوعاً ونصمت رهبة واجلالاً لموقفه المهيّب في لحظات الوداع الأخيرة فهو نثر مهموس صادق وعميق كالاسرار الآتية من أعماق الحياة^(٢) .

وعلى النقيض من ذلك نجد أعمالاً عديدة لا تحمل قيمة فنية ومنها ما استعرضناه للشاعر رشيد أيوب وهي لا تزيد عن مقالة عادية حاول تنسيقها بشكل جديد ليضيف عليها العمق والشاعرية فلم يزد ذلك من قدرها وكانت قشره مزوقة ليس تحتها

(١) انس دلود م سابق ص ٩٠

(٢) مندور الميزان ص ٦٩ وطنسى زكام سابق ص ٦٣ ، ٧٠

لباب^(١) ومنها أيضاً ما جاء بعنوان (لفلان) لجبران نفسه وهى لا تريد عن قصة قصيرة تسخر من مذاجة بعض الشعوب .

والحقيقة أن مشكلة هذا اللون الأدبى هى عدم وجود قواعد محددة له فالأمر غير مقنن فهو " لا يتقيد بوزن أو قافية بل يجرى على السجية^(٢) وبالتالى يعتقد على القدرات الذاتية للكاتب وصدق^(٣) أحاسيسه وعمق أفكاره وبالتالى فهى تختلف من كاتب لآخر بل تختلف عند الكاتب نفسه من أن لآخر ومن عمل لآخر كما رأينا عند مطران ، مما أدى الى تباين مستويات التعبير من ناحية وإلى دخول الأشكال النثرية - كالمقال أو القصة الى الشعر المنثور وبالتالى فقد استقلاله الأدبى وقيمه الفنية كشكل أدبى مستقل بحدود ومعالم واضحة فلم يلق قبول المتذوق العربى لاتعدام حيثيته وليس لشبهه تدخل الغرب فى نشره أو الحساسية القومية أو الدينية^(٤) وأن كان البعض الممح الى ذلك^(٥) .

والحقيقة أن الأسلوب النثرى القائم على الصور والأخيلة وموازنة الجمل المسجوعة يحفل به تراثنا الأبنى كثيراً فى الرسائل الإخوانية والمقامات فضلاً عن أعمال ابن العميد وللذى يعود إليها^(٦) ، يجد أسلوباً يضارع الأسلوب المهجرى فى صفاء العبارة ورفقتها وعمق مشاعرهما ومع ذلك لم تدخل يوماً فى باب الشعر ، ولم يكن يعيها أن تصنف نثراً فالقيمة ليست فى التصنيف ولكن فى المستوى فكم أشعار لا ترقى الى النثر وكم نثر يضارع أسمى الأشعار .

-
- (١) لويس شيخو م سابق نفس الصفحة
 - (٢) م نعيمة م الغربال الجديد م سابق ص ٦٢
 - (٣) اس مورية السابق ص ٤٤١
 - (٤) السابق ص ٤٦٣ و ٤٥٤
 - (٥) الكفرأوى م سابق ص ٣٨٣
 - (٦) للموسقى م سابق ص ٢٢٨ ونظر فى النثر الفنى شوقي ضيف العصر العباسى الاول . دار المعارف ط ٩ ص ٤٤١ وما بعدها

وأخيراً فما يسمى الشعر المنثور " هو لون من ألوان النثر فيه ألفة ورشاقة وفيه سحر الشعر وروحه وتكثر فيه الصور والأخيلة الشعرية وتشيع الموسيقى في ألفاظه وتعبيراته وهو أرق ألوان النثر الفني وأقربها إلى الشعر. إنه نثر على كل حال وأن استوى مع الشعر في خصائصه التعبيرية والموضوعية^(١) وما يتفق فيه من الحس الشعري هو كالذي يتفق في صوت المطرب حين يتكلم لا حين يتغنى^(٢) .

أما عن المهجر الجنوبي فلم يكتبوا الشعر المنثور لأنه في نظرهم وكما يقول إلياس فرحات :

لغة مشوشة ومعنى حائر خلف المجاز ومنطق متعثر^(٣) .

والحقيقة أن القضية أكبر من أن نحكم عليها بهذه البساطة فإن تأمل النماذج الجيدة والتي استعرضنا بعضها على سبيل المثال^(٤) ، يظهر لنا مدى الصدق في المضمون والعمق والسلاسة في الصياغة ، ولا يستطيع القارئ أو السامع ، أن ينكر تأثيره الوجداني بما تحمله إليه هذه الأعمال الأدبية ، ومن ثم ، ففي هذه النماذج مضمون صادق أوصله الكاتب للمتلقى ، فنقل إليه مشاعره وأنفعاله ، وهذا في الحقيقة هو الهدف الأسمى للأدب وهو متحقق كما رأينا .

أما مسأله الشكل الأدبي وتسميته ، فهي مسأله يجب ألا تعيق المبدع عن الإبداع بأي شكل يراه أو يناسبه ، فصياغة مضمون صادق في مقالة أو قصة قصيرة أو أي لون نثري وبصياغة فنية ، بحيث ينجح الأديب في تحريك المشاعر وتوصيل المضمون إلى المتلقى مع توافر العمق الفني وإحكام الصياغة ، أفضل كثيراً من صياغة قصيدة من الشعر الموزون لا تحمل صدقاً أو فكراً مؤثراً في المشاعر ، وكثيراً ما نجد ذلك .

(١) حسن جاد م سابق ص ١٥٥ وأنس دلود م سابق ص ٩١

(٢) مصطفى صادق الرافعي / مجله المقتضب / مجلد ٦٨ عدد يناير ١٩٢٦ ص ٣١

(٣) إلياس فرحات / نقلاً عن أنور الجندي . م سابق ص ٢٣٨

(٤) انظر أمثلة أخرى محطلة في ملنسي زكّا م سابق ص ٦٦ ومواضع أخرى

ومن ناحية أخرى فسرعه إيقاع الحياة بشكل عام ، وتوالى الأحداث والتطورات بشكل سريع ، وما تحمله من تطورات مؤثرة في حاضر ومستقبل الإنسان العربى بشكل يهدد كيانه ووجوده ، يحتاج الى أشكال أكثر مرونة للتعبير عن موقفه ووعيه ورفضه لكل من يحاول احتواءه وتغييبه أو القضاء عليه لنقل ذلك الى المتلقى العربى ليعيش واقعه ويدرك الاخطار التى تحيق به .

ومن ثم ، فليعبر كل أديب بالشكل الذى يجيده ولتكن جودة العمل وصدقه وتأثيره هى مقياس القبول والنجاح ، ولتتق جميع الأشكال الأدبية جنباً الى جنب إثراءً للادب العربى وتعبيراً عن قضايا أمتنا العربية الخالدة .

الخاتمة

أغنتنا الدراسات والمؤلفات السابقة ، عن التعرض للزوايا الاجتماعية والثقافية والفكرية لجماعة المهجر ، فلم يرد لها ذكر في بحثنا هذا .
وقد كان جلُّ فكرنا مركزاً على الجانب الموسيقى للشعر المهجرى ، فلم نعرض بالتحليل للمناحي الأخرى ، اللغوية ، والبلاغية ، والدلالية ، وغيرها إلا بقدر ما يوضح رؤية الشاعر الكلية ، وينير لنا الاتجاه العام للقصيدة ، ومن ثم ، دور الناحية الموسيقية فى القصيدة ومدى تناعمها مع باقى الزوايا والأدوات فى خدمة الهدف من القصيدة وقد جاء الفصل الأول النظرى ، باحثاً فى النظرية العامة لموسيقى الشعر ، وقد أخذنا من نظرية الخليل بن أحمد منطقاً ، باعتبار أن العروض الخليلي مازال العمود الفقري لموسيقى الشعر العربى ، وما زال هو المدخل الأساسى لدراسته .

وفى مطلع هذا الفصل ، أثبتنا بالآلة أن الخليل بن أحمد لم يضع علم العروض من فراغ ، بل كانت هناك أوليات مهدت له ذلك .

ثم استعرضنا الأسس العامة لنظرية العروض الخليلي ، وهى :

(١) الأساس الموسيقى : وقد أوضحنا فيه أوجه الاتفاق بين الموسيقى والعروض، وكيف أن معرفة الخليل بعلم الموسيقى من أهم روافد تأليفه للعروض، وكيف أثر ذلك على عناصر النظرية من تكوين التفاعيل وتصنيفها وتركيبها فى بحورها، وأيضاً حرصه على الحفاظ على تكرار العروض والضرب طوال القصيدة وتنظيمه للزخافات والعلل جوازاً ومنعاً فضلاً عن اشتراط حروف وحركات معينة للقافية يشترط تكرارها طوال القصيدة مع ضوابط معينة تضمن النهاية الموسيقية لأبيات القصيدة كما تعرضنا لمحاولة ستامبيلاس جويار، تفسير العروض بأسس علم الموسيقى وأوضحنا مدى صعوبة ذلك فضلاً عن تغير المبادئ الموسيقية التى اعتمد عليها .

(٢) الأساس اللغوى : وأوضحنا فيه أن الخليل أفاد منه فى بناء اللبانات الصغرى للأوزان من الساكن والمتحرك وتجميعها فى سلاسل استخدم فى وصفها الجذر (فعل) ومطبّقاً عليها قواعد اللغة ، ومنها كَوْن تفاعيل الأصناف الشعرية وميّز بينها طبقاً للذائقة العربية .

كما عرضنا لقضية إحلال المقاطع محل الساكن والمتحرك وأوضحنا ما يميز التفاعيل على المقاطع فى ظل نظرية الخليل وأيضاً عرضنا لقضية إحلال النبر محل الساكن والمتحرك (الأساس الكمى) وعرضنا الآراء التى تؤيد ذلك وأوضحنا كيف أنه لا وجود فى العربية لنظام ايقاعى نبرى يمكن توظيفة بشكل شامل فى دراسة الشعر العربى قديمه وحديثه .

(٣) الأساس الرياضى وأوضحنا أنه قد وظف نظرية التبادل والتوافق فى تكوين علاقات منتظمة بين الساكن والمتحرك لتكوين الوحدات الصغرى ثم التفاعيل ثم الأوزان ثم الدوائر وعرضنا لمحاولات تعديل التفاعيل بتخفيض العدد، وأوردناها الى واحدة وبينّا عدم موضوعية ذلك وأيضاً عرضنا لمحاولات تعديل البحور بالزيادة أو النقص وأوضحنا أن الواقع الشعرى لم يقبل ذلك وبالمثل كانت هناك محاولات لتعديل منظومة الدوائر إلا أنها لا تفضل دوائر الخليل وقد كانت هناك محاولات رياضية لكشف بحور الخليل قام بها كل من المهندس طارق الكاتب و د. كمال أبو ديب ، و د. أحمد مستجير و د. مصطفى حركات وكلها تشترك فى تطبيق عمليات حسابية ومبادئ خاصة تتطلب مهارات معينة فضلاً عن أنها تلغى التنوع السمعى للشعر والإحساس بنغماته المميزة لأوزانه .

وبعد عرضنا للأسس العامة للنظرية ، عرضنا لأهم المآخذ على النظرية وهى الزحافات والعلل وأوضحنا أنها غير ملحوظة كمياً بشكل كبير يؤثر فى موسيقية الشعر كما أن علم النفس التعليمى يؤكد أن المتلقى يتعامل مع المثير بشكل كلى دون اهتمام ببعض النقص الضئيل فضلاً عن أن علم

النفس العام يؤكد أن المتلقى لا يتأثر بالتغيير الطفيف في حجم المثير ، إلا أن التعقيد البالغ لقواعد الزخافات والعلل هو العقبة الكؤود في نظرية العروض الخليلي وتحتاج الى التبسيط والتميسير .

• وقد أتضح لنا من كل ذلك ، أن الخليل قد قدم أفضل ما يمكنه في عصره وزودنا بنظرية تقترب من الكمال ، ومازالت تؤدي دورها العروضي رغم تجمدها عبر العصور ، إلا أن هناك عديداً من الظواهر الإيقاعية مازالت خاضعة لآراء الذاتية دون قاعدة واضحة ، فضلاً عن أن المصطلحات المستخدمة لوصف هذه الظواهر ، مازالت غير متفق عليها .

وقد ناقشنا في هذا الفصل قضية علاقة الوزن بالمعنى ، وعرضنا لآراء العديد من النقاد على مر العصور ، وكيف حاول البعض إيجاد صفات للأوزان وربطها بالأغراض الشعرية ، وقد أكدت هذه المناقشة أن الأوزان هي قوالب نظرية أو آلات موسيقية صالحة لنقل المواقف والأغراض والعبرة هي بكيفية توظيف الوزن في القصيدة .

وفي نهاية الفصل عرضنا بإيجاز لعلم القافية ، وعرضنا لقضية حرف الروي باعتباره أهم الحروف اللازمة للقصيدة وبه تسمى ، وقد توصلنا من المناقشة المختصرة للقواعد التي تحدد صلاحية الحروف للاستخدام كروي أن هناك حروفاً غير أصلية في الكلام يجب منع استخدامها كروي ، حيث أنها لا تعبر عن موهبة أو ثروة لغوية ، كما خلصنا إلى أن جميع الحروف تدخل جميع الكلمات والروي الواحد يستخدم في كل الأغراض ومن ثم فلا ربط بين حروف معينة ومعانٍ وعواطف معينة .

أما الفصل الثاني فبدأناه بتمهيد ثم الدراسة الإحصائية لأشعار المهجر وقد خصصنا التمهيد لمناقشة الآراء النقدية لجماعة المهجر والتي تبلورت في آراء ميخائيل نعيمة مستشار الرابطة القلمية وتبين منها أنهم ينظرون إلى الشعر نظرة سامية تفرقه عن الأغراض والمصالح فهو غناء الروح للكون كله ومن ثم

فالموسيقى ضرورية له ، لكنهم رفضوا القواعد المسبقة والقيود العروضية .
وارادوا أن يتركوا الحرية للشاعر ليعبر كيفما يشاء عن أحاسيسه ومعانيه فى أى وزن شاء بلا اختيار مسبق ، لذا فكان رفضهم المطلق للقافية لأنها قيد حديدى يكبل الشاعر فى نظرهم ، وتبعاً لهذا الموقف المتحرر فقد رفضوا كل ما هو مقنن مسبقاً من جواز ومنع للزخافات والعلل فهى التى صرفت عقول الشعراء وعطلت قرائحهم عن الإبداع الخالد وقد كشفت هذه الدراسة عن التباين الكبير بين الآراء النقدية والإنتاج الشعرى العملى فلم نلاحظ تحطيماً كبيراً للقواعد العروضية للأوزان وللقافية التى التزموها فى الغالب الأعم من أشعارهم وبكل صورها بل تفنن البعض فى تعقيد أنساقها وإلزام نفسه بما لا يلزم من أشكال التقفية الداخلية والخارجية أما الخروج على أوزان الخليل فلم يحدث إلا مرتين على سبيل الحصر ومن ثم أتضح لنا عدم تطبيقهم التام لما نادوا به من انطلاق وتحرر واختلاف موقفهم النقدى عن موقفهم الشعرى بدرجة كبيرة .

وفى القسم الاحصائى تمنا برصد جميع الظواهر الموسيقية بقدر المستطاع - حيث أن هذا الانتاج الضخم المتنوع لا يسمح لنا بالوقوف أمام بعض الظواهر الجزئية الدقيقة كالزخافات والعلل مثلاً ، - بالدراسة لظواهرها ورصدها احصائياً . وقد تبين لنا من الدراسة الاحصائية أن الانتاج الشعرى المهجرى قد تنوع بشكل كبير وشمل جميع أشكال القصيدة العربية وجميع أنساقها التراثية .

" التقليدى - المقطوعى - المزدوج - المربع - المسقط - الموشح "

وكانت نسب استخدام هذه الاشكال على الترتيب هى :

٧٣% - ١٥% - نصف% - ١٥% - ٣% - ٣%

وبشكل عام فقد احتلت هذه الاشكال مجتمعة ٩٦% وهذه النسبة المرتفعة توضح أن المهجر لم يحدث تطوراً كبيراً فى الفن الشعرى عموماً فقد كان ملتزماً بالأنساق التراثية بشكل كبير ويؤكد ذلك انخفاض نسبة القصائد التى انطلقت خارج هذه الأنساق ، فقد كانت نسبة التوزيعات المتحررة ٤% .

ومن ناحية أخرى ، فقد تبين من الدراسة الإحصائية لأعمال المهجر الشمالي منفصلة عن المهجر الجنوبي ، أنه لا يمكن وصف شعراء المهجر الشمالي عامة بالتحريم ووصف شعراء المهجر الجنوبي عامة بالمحافظة والاتجاه التراثي ؛ ففي الشمال هناك أبو ماضي ونعمة الحاج لا يمكن اعتبارها أصحاب اتجاه تحرري ، وفي الجنوبي هناك شفيق المفلوف الذي يعتبر - وبحق - صاحب الخطوات الحقيقية باتجاه الشعر الحر فضلاً عن أن نسب توظيف الأشكال الشعرية مقارنة إلى حد ما ولا تظهر فروقاً كبيرة بين الفريقين بشكل عام .

أما من ناحية الأوزان فلم يكن هناك تحوُّلات كبيرة في شيوع الأوزان لديهم مقارنة بتطور شيوع الأوزان في تاريخ الأدب العربي .

كما أنهم لم يخرجوا على القواعد العروضية في جزء الأوزان ولم يخرجوا على المؤلف في نسبة استخدام المجزوءات مقارنة بالأدب العربي عموماً . إلا أنهم قد اختلفوا الأتظار فيما يخص استخدام الشطر والنهك والمزج بين الحالات الوزنية والمزج بين الأوزان فقد خرجوا على القواعد العروضية بشكل غير مسبوق في تاريخ الأدب العربي .

أما القافية فكان توظيفهم لها ملتزماً غالباً بالقواعد العروضية وفيما يخص حرف الروي ، فلم يخرجوا غالباً عن قواعد القافية فيما يخص جواز ومنع استخدام حروف الهجاء كروي . أما نسب شيوع حروف الهجاء كروي ، فلا يمكن القول بأنهم قد أحدثوا تغييرات كبيرة فيها .

أما الفصل الثالث والأخير فقد خصصناه للدراسة التحليلية .

وفي الدراسة التحليلية ، عرضنا بالتفصيل لنماذج من كل شكل شعري وما وظفوه من حالات وزنية أو لسانق أو تنويعات وعرضنا نماذج للتوظيف الجيد وغير الجيد وذلك في المهجر الشمالي منفصلاً عن الجنوبي ، وتستطيع أن تقول

إن الشاعر المهجرى فعل كل ما يمكن فعله بالأوزان وحالات مزجها وبأنساق القوافى وتويعها . فلم يقف موقف المقلد لما سبق من تنويعات وأنساق بل أبدع أنساقاً داخل الأنساق ونوع ومزج بشكل لم يسبق له مثيل فجاءت تنويعاتهم فى الأنساق ومزجهم للحالات الوزنية ، نماذجاً بديعة وغير مسبوقة وتتم عن قريحة تنوق الى الجمال والتشكيل الفنى المبتكر ، وتدل على عبقرية فذة تغذت من المورث وتطلعت الى التعبير عن ذاتها الخلاقة للجمال والابداع . فأحتذت التراث وأنساقه ثم أبدعت تجده وتلونه وتضيف اليه ثم أنطلقت تصمم أنساقها المتباينة الأشكال والألوان فى ظاهرة تكاد تستوعب كل التباديل والتوافيق الممكنة للأوزان والحالات وأنساق التقفية ، فلما نفدت ونضبت ، أنطلقوا الى ابتكار أنساق غاية فى التنقن -تختلف من قصيدة الى أخرى ، بشكل يجعل من الصعب التصنيف النظرى لهذه الأنساق ، كما أنهم قد انطلقوا بعيداً عن الأنساق كلياً وتحرروا منها الى درجة الاقتراب من الشعر الحر فى بعض القصائد مما هيا الذائقة النقدية لتقبل هذا اللون المتحرر من الأنساق ، وزود الشعراء اللاحقين بنماذج جيدة يحتنوها ، وبذلك ساهم شعراء المهجر فى التمهيد لحدوث التحول الكبير فى الشعر العربى الى الشعر الحر . وقد جاء توظيفهم لكل ذلك متراوحاً بين الاجادة والابداع والسمو الفنى وبين الشكلية العقيمة التى أعاققت الفن الشعرى وكبلته ، إلا أن النماذج التى وقفت فى توظيف أدواتها الموسيقية ، قدّمت للادب العربى قصائد خالدة تبقى علامات مضيئة فى تاريخه المشرق .

اما الشكل الذى أدخلوه الى الادب العربى فهو الشعر المنثور الذى لا يعتمد على الأوزان والقوافى بل يعتمد على الأسلوب الشعرى وتنسيق الجمل والعبارات بشكل يحدث الموسيقى التى تؤثر فى النفس وقد أدى عدم وجود قواعد محددة لهذا الشكل واعتماده على أسلوب الأديب وإمكاناته الشخصية الى عدم وضوح معالمه وشخصيته بين الأصناف الأدبية وإن كنا نعهده - فى أفضل حالاته - لونا من النثر الفنى .

المصادر والمراجع

BIBLIOTHECA ALEXANDRINA

مكتبة الاسكندرية

أولاً: المصادر

- الياس حبيب فرحات - ديوان فرحات / مطبعة مجلة الشرق / سان باولو ١٩٣٢م
- أحلام الراعي / دار العلم للملايين بيروت ط٢ ١٩٦٢م
- رباعيات فرحات / مطبعة الفنون سان باولو البرازيل
ط١٩٥١م ١٩٢٥م
- مطلع الشتاء / مطبعة محمد عاطف / كلوت بك القاهرة ١٩٦٧م
الياس قنصل :- الاسلاك الشائكة بيروت دون بيانات
- السهام / المطبعة السورية بوانس ايرس الارجننتين ط٣ ١٩٣٥م
- العبرات الملتهبة بوانس ايرس ١٩٣١م
- شاعر مسيحي ينتصر للرسول محمد صلى الله عليه وسلم دت
- على مذابح الوطنية بوانس ايرس ١٩٣١م
إيليا أبو ماضي :- ديوان إيليا أبي ماضي دار العودة بيروت ١٩٨٦م
أمين الريحاني :- للريحانيات المطبعة العلمية ليوسف صادر بيروت ١٩١٠ ج ٢
جبران خليل جبران :- المجموعة الكاملة لأعماله دار صادر بيروت دت
رشدي المعلوف :- أول الربيع / منشورات الجديد ط١
رشيد أيوب :- أغاني الدرويش / المطبعة السورية الأمريكية نيويورك ١٩٢٨
رشيد سليم القروي :- ديوان القروي مطابع الاعلانات الشرقية ١٩٦١
خاص لوزارة التعليم .
رياض المعلوف :- الاوتار المنقطعة المطبعة المصرية مصر دت
- خيالات دار الطباعة والنشر العربية / سان باولو ١٩٤٥
- زورق الغياب المكتبة المصرية للطباعة والنشر صيدا بيروت دت
زكي قنصل :- ألوان والحنان / بوانس ايرس ١٩٧٨ دار مسيلوف للطباعة
والنشر الارجننتين.
شفيق معلوف :- سنابل راعوث دار مجلة شعر بيروت ١٩٦١م
- الاحلام دون بيانات
- عبقر مطبعة مجلة الشرق ١٩٣٦م

- فوزى المفلوف : على بساط الريح دار صادر بيروت ١٩٥٨ ؟
 كيصر سليم المذنى : ديوان الشاعر المذنى / مطابع وزارة الثقافة والارشاد
 القومى دمشق ١٩٦٦ م .
 ميخائيل نعيمة : — بلاغة العرب فى القرن العشرين جمع / محى الدين رضاء
 المكتبة التجارية بمصر / د ت
 — همس الجفون مؤسسة نوفل بيروت ١٩٧٤ م .
 — الغربال مؤسسة نوفل ط ٩ ١٩٧١
 — فى الغربال الجديد مؤسسة نوفل ١٩٧٢ م .
 نعمة الحاج : ديوان نعمة الحاج المطبعة السورية الامريكية نيويورك د ت ج ١

ثانياً المراجع العربية

- ابراهيم الحريص : الشعر والفنون الجميلة دار المعارف د ت .
 ابراهيم أنيس : موسيقى الشعر مكتبة الانجلو ط ٦ ١٩٨٨ م
 ، ، : الاصوات اللغوية مكتبة الانجلو ط ٤ ١٩٧١ م
 ابن السيرافى : اخبار النحويين البصريين تحقيق محمد عبد المنعم
 خفاجى مطبعة الحلبي القاهرة ١٩٥٥ م
 ابن القطاع : البارع فى علم العروض تحقيق أحمد محمد عبد الدايم
 ط ١ ١٩٨٢ م د ت .
 ابن خلكان (أحمد بن محمد) : وفيات الاعيان تحقيق احسان عباس ج ٢ دار صادر د ت
 ابن رشد : تلخيص كتاب الشعر تحقيق تشارلز بتروث و آخرون -
 الهيئة المصرية العامة .
 ابن رشيق القيروانى : العمدة فى صياغة الشعر ونقده تحقيق مفيد محمد قميه
 دار الكتب العلمية بيروت ط ١ ١٩٨٣ م

- ابن سلام الجمحي : طبقات فحول الشعراء شرح محمود محمد شاكر مطبعة
المدني القاهرة .
- ابن طباطبا العلوي : عيار الشعر تحقيق محمد زغول سلام منشأ المعارف
الاسكندرية ١٩٨٠ م
- ابن فارس (ابوالحسين أحمد) :الصاحبي تحقيق سيد أحمد صقر . مطبعة عيسى
الحلي ١٩٧٧ م
- ابو القاسم الرقي : القوافي تحقيق أحمد محمد عبد الدايم دار الثقافة
العربية ١٩٩٠ م .
- ابو الحسن حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الادباء تحقيق محمد الحبيب . دار
العرب الاسلامي بيروت ط٢ ١٩٨١ م
- ابو الفتح عثمان بن جني : مختصر القوافي دار التراث القاهرة ط١ ١٩٧٥ م
- العروض تحقيق حسن شانلي فرهود ١٩٧٢ دون مكان
- يعلى التتوخي : كتاب القوافي دار الارشاد بيروت ط١ ١٩٧٠ م
- احسان عباس وآخرون : الشعر العربي في المهجر امريكا الشمالية . دار صادر
بيروت ١٩٥٧ م
- أحمد سليمان ياقوت : عروض الخليل ما لها وما عليها دار المعرفة الجامعية
ط١ ١٩٨٩ م
- أحمد كشك : محاولات للتجديد في ايقاع الشعر مطبعة المدينة ١٩٨٥
- القافية تاج الايقاع الشعري دون بيانات .
- الاخفش : العروض تحقيق سيد البحر اوى مجلة فصلول
مارس ١٩٨٦
- الاستاوي : نهاية الراغب في شرح عروض ابن الحاجب تحقيق
شعبان صلاح ط١ ١٩٨٨ دون مكان .
- أحمد مستجير : مدخل رياضي الى عروض الشعر العربي
المكتب الدولي للتصوير ط١ ١٩٨٧ م .

- الجاحظ : البيان والتبيين تحقيق عبد السلام هارون دار الكتب العلمية بيروت ط ١ د
- الخليل بن أحمد : كتاب العين تحقيق مهدي المخزومي وآخرون دار الرشيد للنشر بغداد ١٩٨٠ ج.
- الدماميني (محمد ابن أبي بكر) العيون الغامزة تحقيق الحساني حسن مطبعة المدني القاهرة د
- الزبيدي (محمد بن الحسن) : طبقات النحويين واللغويين تحقيق محمد أبو الفضل دار المعارف د .
- السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث دار المعارف ط ١٩٨٣ م
- السيد أحمد الهاشمي : ميزان الذهب - المكتبة التجارية د .
- السيد محمد المنهوي : الحاشية الكبرى على متن الكافي في علمي العروض والقوافي المطبعة الميمنية بمصر السيد أحمد البابي ١٣٠٧
- المختصر الشافي على متن الكافي المطبعة الأزهرية ط ١٣١٠ هـ
- الصبان (محمد بن علي) : شرح الصبان على منظومة الكافية . المطبعة الخيرية ط ١٣٢١ هـ
- القنطري (علي بن يوسف) : إنباء الرواه تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم . القاهرة مطبعة دار الكتب ١٩٥٠ .
- النعمان القاضي وآخرون : موسيقى للشعر العربي دار الثقافة ١٩٨٠ م .
- أمين السيد علي : في علمي العروض والقافية . دار المعارف ط ١٩٩٠
- انس داود : التجديد في شعر المهجر . دار الكاتب العربي ١٩٦٧ م
- أنور الجندي : أضواء على الأدب العربي المعاصر . دار الكاتب العربي ١٩٦٩ م
- انيس الخوري المقدسي : الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث . دار العلم للملايين بيروت ط ٣ ١٩٦٣ م

- برثيل ما لمبرح : علم الاصوات - تعريب عبد الصبور شاهين مكتبة
للشباب ١٩٨٦ م
- جابر أحمد عصفور : مفهوم الشعر . دار الثقافة ١٩٧٨
- جلال الحنفى : العروض تهذيبه وإعادته تدوينه . مطبعة العائسى
بغداد ١٩٧٨ م
- جورج صيدح : أدبنا وأدباؤنا فى المهاجر الامريكية / معهد الدراسات
العربية العالية ١٩٥٦ م .
- جون كوين : بناء لغة الشعر ترجمة د . أحمد درويش . مكتبة
الزهراء د ت
- حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء وسراج الأدباء - تحقيق محمد ابن
الخوجة دار الغرب الاسلامى . بيروت ط ٢ ١٩٨١
- حسنى عبد الجليل : موسيقى الشعر العربى الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٩
- حسن جاد حسن : الأئب العربى فى المهجر / دار قطرى بن بن الفجاءة
قطر ١٩٨٥ م .
- رجاء محمود أبو علام : قياس وتقويم التحصيل الدراسى . دار العلم . الكويت . د ت
- س مورية : حركات التجديد فى الموسيقى الشعر العربى ترجمة سعد
مصلوح عالم الكتب ط ١ ١٩٦٩ م
- “ “ : الشعر العربى الحديث . ترجمة د شفيق السيد وآخرون .
دار الفكر العربى .
- سعد مصلوح : دراسات نقدية فى اللسانيات العربية المعاصرة . عالم
الكتب ط ١ ١٩٨٩ م .
- سيد البحرولى : موسيقى الشعر عند جماعة ابو للو . دار المعارف ط ٢
١٩٩١ م
- “ “ : العروض وإيقاع الشعر العربى . الهيئة المصرية العامة
للكتاب ١٩٩٣ م

- شفيع السيد : ميخائيل نعيمة . منهجه فى النقد واتجاهه الادبى . عالم الكتب ١٩٧٢م
- شكرى عياد : موسيقى الشعر العربى . دار المعرفة ط ٢ ١٩٧٨م
- “ “ : مدخل الى علم الاسلوب . دار العلوم للطباعة والنشر . الرياض ط ١ ١٩٨٢ م .
- “ “ : كتاب لرسطو فى الشعر . الهيئة المصرية العامة ١٩٩٣م
- شوقى ضيف : دراسات فى الشعر العربى المعاصر . دار المعارف ط ٧ د ت
- “ “ : الفن ومذاهبه فى الشعر العربى . دار المعارف ط ١٠
- “ “ : العصر العباسى الاول . دار المعارف ط ٩ د ت .
- صابر عبد الدايم : أنب المهجر . دار المعارف ط ١ ١٩٩٣ م .
- صفاء خلوصى : فن التقطيع الشعرى . مكتبة المتنبى بغداد ط ٥ ٧٧
- طنسى زكا : بين نعيمة وجبران مكتبة المعارف بيروت ط ٢ ١٩٧٩م
- طه حسين : حديث الاربعاء دار المعارف ط ١١ جـ ٣
- “ “ : فى الادب الجاهلى . دار المعارف ط ١٢ د ت .
- عبد الحكيم بليغ : حركة التجديد الشعرى فى المهجرين النظرية والتطبيق الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٠ م
- عبد الرؤوف بابكر : المدارس المروضية فى الشعر العربى . المنشاء العامة للنشر طرابلس ليبيا . د ت .
- عبد الرحمن بن خلدون : المقدمة - تحقيق على عبد الواحد وافي - لجنه البيان العربى ١٩٦٥ .
- عبد العزيز عتيق : علم العروض والقافية . دار النهضة العربية ١٩٨٥
- عبد الفتاح النيدى : الأسس المعنوية للادب . دار المعرفة القاهرة ط ١ ١٩٦٦م

- عبد القادر القط : الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر . مكتبة الشباب ١٩٨٦ م .
- عبد اللطيف محمد خليفة : موضوعات في علم النفس . دون بيانات
- عبد الله الطيب المجدوب : المرشد الى فهم أشعار العرب . دون بيانات
- عبد الله الغزامي : الصوت القديم الجديد الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٧
- عز الدين اسماعيل : التفسير النفسي للادب . دار العودة . بيروت
- “ “ “ : الشعر العربي المعاصر . دار الكاتب العربي القاهرة ١٩٦٧ م
- علي العماري : الصراع الادبي بين القديم والجديد / دار الكتب الحديثة / ١٩٦٥ م
- علي يونس : نظرة جديدة لموسيقى الشعر . الهيئة المصرية العامة ١٩٩٣ م .
- “ “ : النقد الادبي وقضايا الشكل الموسيقي . الهيئة المصرية العامة ١٩٨٥ م
- عمر الدسوقي : في الادب الحديث / دار الفكر العربي ط ٥ ١٩٦٤ م
- عوني عبد الرؤوف : بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف . مكتبة الخانجي مصر ١٩٧٦ م
- عيسى الناعوري : أدب المهجر . دار المعارف ط ٣ ١٩٧٧ م .
- قدامة بن جعفر : نقد الشعر . تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي ط ١ د ت
- كمال أبو ديب : في البنية الايقاعية للشعر العربي - دار العلم للملايين . بيروت ط ٢ ١٩٨١ م .
- كمال محمد بشر : علم اللغة العام . مكتبة الشباب ١٩٨٧ م .
- مارون عبود : أمين الريحاني من القراء . دار المعارف . نوفمبر ١٩٥٣ م
- محمد أحمد وريث : حول النظائر الايقاعية . المنشأ العامة للنشر . طرابلس . ليبيا ط ١ ١٩٨٥ .

- محمد العبد : ابداع الدلالة فى الشعر الجاهلى . دار المعارف ط ١
١٩٨٨ م
- محمد العلمى : العروض والقافية . دراسة فى التأسيس والاستدراك .
دار الثقافة الدار البيضاء ط ١٩٨٣ م
- محمد النوبهى : قضية الشعر الجديد - مكتبة الخانجى ط ١٩٧١ م
- ، ، : الشعر الجاهلى . الدار القومية - القاهرة د ت .
- محمد بدوى المختون : دراسات نظرية وتطبيقية فى علم العروض و القافية -
مكتبة الشباب ١٩٧٧ .
- محمد توفيق أبو على : علم العروض ومحاولات التجديد . دار النفائس . بيروت
ط ١٩٩١ م .
- محمد زكى العشماوى : دراسات فى النقد الادبى المعاصر . دار الشروق ١٩٩٤
- محمد عبد العزيز الكفراوى : تاريخ الشعر العربى / ج ٤ / دار نهضة مصر ١٩٦٨ م
- محمد عبد الغنى حسن : الشعر العربى فى المهجر مكتبة الخانجى القاهرة
ط ١٩٥٨ م
- محمد عبد المنعم خفاجى : قصة الادب المهجرى / دار الكتاب اللبنانى /
بيروت ط ١٩٧٣ م .
- محمد غنيمى هلال : النقد الادبى الحديث . دار نهضة مصر د ت
- محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر . دار
المعارف ١٩٧٧ م
- محمد محمود الكاشف وآخرون : مبادئ الرياضة البحتة للتجارين - مكتبة دار
النهضة . ١٩٩٤
- محمد محمود عبد النبى : علم النفس التربوى ١٩٩٣ بدون مكان النشر
- محمد مصطفى بدوى : كوليردج - دار المعارف / د ت
- محمد مصطفى هداره : التجديد فى شعر المهجر - دار الفكر العربى ط ١
١٩٥٧ م
- محمد مندور : الادب وفنونه . نهضة مصر للطباعة والنشر د ت

- محمد مندور : الشعر المصري بعد شوقي ، الحلقة الاولى / مكتبة نهضة مصر ١٩٥٥ م
- “ “ : في الميزان الجديد ط ٢ ت مكتبة نهضة مصر الفجالة .
- محمود علي السمان : العروض القديم / دار المعارف ١٩٨٤
- محمود مصطفى : اهدى سبيل الى علمي الخليل - مكتبة محمد علي صبيح القاهرة - ط ٢٢ ١٩٨٣ م
- مدحت الجبار : موسيقى الشعر العربي / دار النديم / القاهرة ١٩٩٤ م .
- مصطفى السعدني : البنيات الاسلوبية . منشأ المعارف د ت .
- مصطفى حركات : نظريات الشعر - دار الافاق - د ت .
- “ “ : العروض / القصيدة العربية بين النظرية والواقع دون بيانات
- مصطفى عبد اللطيف السحرتي : الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث . مطبعة المقتطف ١٩٤٨ م
- مصطفى عوض الكريم : فن التوشيح / دار الثقافة بيروت ١٩٥٩ م
- نادرة جميل السراج : شعراء الرابطة القلمية / دار المعارف ط ٣
- “ “ “ : نميب عريضة/الشاعر الكاتب الصحفي/دار المعارف د ت
- نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر / مكتبة النهضة / بيروت ط ٣ ١٩٦٧ م
- هـ ب تشارلتن : فنون الادب ، لجنة التأليف والترجمة والنشر/ترجمة زكي نجيب محمود سلسلة الفكر الحديث/العدد الثاني د ت
- وديع ديب : الشعر العربي في المهجر الشمالي. دار ریحانی بیروت ١٩٥٥ م
- يوسف حسين بكار : بناء القصيدة العربية / دار الثقافة القاهرة ١٩٧٩ م .

رسائل جامعية مخطوطة

- أحمد كشك : الزحافات والعلل رسالة دكتوراه مخطوطة بكلية
دار العلوم ١٩٧٨ م
- علي عشري زايد : موسيقى الشعر الحر رسالة ماجستير مخطوطة بكلية
دار العلوم ١٩٦٨ م
- محمد أحمد عامر : الدوائر اللغوية رسالة ماجستير مخطوطة بكلية
دار العلوم ١٩٧٤ م

مجلات أدبية

- مجلة فصول : مجلد ٧ / عدد إبريل ١٩٨٧ م
- مجلة ٤ / عدد فبراير ١٩٨٧ م
- مجلة الشعر : عدد أكتوبر ١٩٨٨ و يناير ١٩٧٧ م
- مجلة ابداع : عدد أكتوبر ١٩٨٧ م
- مجلة المقتطف : مجلد ٦٨ يناير ١٩٢٦ م
- مجلد ١١٨ يناير ١٩٥١ م

مراجع أجنبية

- 1) G. Weil : Aroud in Encyclopaedia of I slam liden 196 Aroud .
P P 667-677
- 2) Rene Wellek & Austin Warin : theory of Literature
penguin books 1970 .
- 3) Richards, in structure of verse A fawcett Premier book
1966.
- 4) Zaki Abdel Malek “ to words a new theory of Arabic
prosody
مجلة اللسان العربي / المنظمة العربية للتربية والعلوم والثقافة مج ١٦ ج ١
١٩٧٨ - مج ١٨ ج ١ - ١٩٨٠ - مج ١٩ ١٩٨٢
- 5) Roger Fowler prose Rhythm and Metre , in Linguistics
and Literary style . E . d . by Donald . Freeman . Holt,
Rinehart and winston, inc. 1970 p.p. 347 . 366
- 6) G. S. Fraser . Metre, Rhyme and free verse the critical
Idiom 8 - Routledge 1991 London - New york .

من إصدارات مكتبة الأكرابي



Bibliotheca Alexandrina



0636661